André Chastel

# artă şi umanism la florenţa pe vremea lui lorenzo magnificul

Editura Meridiane

ANDRÉ CHASTEL

Art et humanisme à
Florence au temps de
Laurent le Magnifique
© 1959, Presses Universitaires de
France
108, Boulevard Saint-Germain —
Paris, VI^e

Scanned with OKEN Scanner

André Chastel

# artă şi umanism la florenţa pe vremea lui lorenzo magnificul

## STUDII ASUPRA RENAȘTERII ȘI UMANISMULUI PLATONICIAN

*VOL II.*

Traducere de
SMARANDA ROȘU și
GRIGORE ARBORE

Cuvînt înainte de
GRIGORE ARBORE

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1981

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă

Piero di Cosimo (1462—1521) — *Moartea frumoasei Procris,* (detaliu)
Londra, National Gallery.

Scanned with OKEN Scanner

Secțiunea a doua

# EXIGENȚA FRUMUSEȚII

## Introducere

## Metafizica frumosului și artiștii

„Admirabilul, nemuritorul instinct al Frumosului ne face să considerăm lumea și spectacolele sale ca pe un rezumat, ca pe o corespondență a Cerului. Setea nepotolită pentru tot ceea ce se află în lumea cealaltă și care dezvăluie viața este dovada cea mai vie a imortalității noastre. În același timp cu poezia și prin poezie, cu și prin muzică, sufletul întrezărește splendorile situate dincolo de mormînt; și cînd un poem subtil provoacă lacrimi, aceste lacrimi nu sînt dovada unui exces de plăcere, ci mai curînd mărturia unei melancolii iritate, a unei solicitări a nervilor, a unei naturi exilate în imperfecțiune și care ar dori să intre în posesia, chiar pe acest pămînt, unui paradis revelat“[1]. Aspirația vagă și sfîșietoare, pe care o descrie astfel Baudelaire, apare cu aceeași acuitate în anumite cercuri din Quattrocento-ul florentin. Găsim acolo mărturii ale acestei emotivități care provoacă lacrimi în prezența frumuseții și, către sfîrșitul secolului, această „postulare“ către „ideal“ capătă, uneori, un accent patetic. Aceasta este ceea ce dă întregul său sens filosofiei iubirii, din care Ficino face cheia oricărei doctrine și care va avea un succes stînjenitor începînd de la sfîrșitul secolului al XV-lea. Exaltarea dragostei va fi din ce în ce mai puțin legată de „calea“ afectivă a marilor „mistici“; ea va deveni din ce în ce mai mult



Scanned with OKEN Scanner

justificarea unei atitudini căreia Frumusețea îi este valoarea privilegiată. Ficino și Pico și neo-platonicienii riguroși păstrează vieții sufletului întreaga sa complexitate. Iubirea ce se relevă ca resortul său intim este consacrată Frumuseții căci aceasta manifestă „chipul" însuși al divinului. Ea se repercutează prea profund în sensibilitate pentru a nu suscita o neliniște infinită. Disperarea care cuprinde sufletul în fața vidului existenței comune era familiară lui Ficino, prietenilor săi: aceasta era răul „oamenilor de spirit". Avem impresia că un chip frumos, un spectacol frumos, o operă de artă pot să-l domolească. Importanța căpătată de momentul estetic în viața spiritului aduce o nouă formă de fericire intelectuală și o nouă frămîntare; frumusețea cuprinde inima, căci ea face să se ivească din real un obiect situat dincolo de lume, unde aspectele sensibile se anulează. Aceasta este intuiția pe care Ficino încearcă să o articuleze unei gradații „platoniciene": „Dimitte materiam, dimitte rursus et rationem, intellectualis esto, atque intellectus primo tuus, deinde divinus". Acest principiu primește deplinul său sens în dialectica iubirii și a frumuseții[2].

Estetismul Renașterii nu a fost mereu stabilit pe un fond doctrinal într-un mod atît de delicat. Asocierea metafizică a Frumuseții cu valorile superioare și alunecarea perpetuă de la Adevăr la Splendid, de la Bine la Fericire, atestau deja o schimbare de orizont semnificativ în care se cunoaște intervenția neo-platonismul florentin. Valorile grației și ale frumuseții au fost bucuros substituite normelor etice și intelectuale și acolo se găsea repede îngăduința de a se dezvolta un hedonism ale cărui mărturii multiple se află în întreaga epocă și care se va exprima într-o pagină faimoasă din *Il libro del Cortigiano*: „Într-un cuvînt, această sănătoasă și încîntătoare frumusețe conferă oricărui lucru o podoabă supremă și se poate spune că binele și frumosul se confundă într-o oarecare măsură"[3].

Ficino se află fără îndoială la originea majorității acestor formule dar pentru el conversiunea



Scanned with OKEN Scanner

finală se operează în Dumnezeu. Dacă el descrie, după sfîntul Toma, Dionisie Areopagitul sau Platon, condițiile și treptele frumuseții, o face pentru a stabili mai bine, în natură și în suflet, dezvoltarea completă a valorilor spirituale[4]. Frumosul oferă într-o oarecare măsură gama metaforelor indispensabile exprimării acestora:

$$\text{Spirit} = \left\{ \begin{array}{ll} \text{lumină} & \text{umbră} \\ \text{forță ascendentă} & \text{greutate} \\ \text{ordine matematică} & \text{masă} \\ = \text{Frumos} & = \text{Urît} \end{array} \right\} = \text{Corpuri}$$

Superiorul este asociat luminosului și, conform unei tendințe esențiale a spiritului uman, „transcendența" unei mișcări ascensionale; dar faptul nou este că se ajunge la o grupare coerentă de calități desemnînd valori estetice pure:

$$\left| \begin{array}{l} \text{claritate} \\ \text{mișcare expresivă} \\ \text{legătură armonică} \end{array} \right.$$

Nu ar fi posibil să se conceapă altele, căci vocabularul estetic delimitat prin aceste noțiuni trebuie să păstreze o asociere mai mult sau mai puțin apropiată de principiile Adevărului și Binelui. Opoziția între umbră și lumină are o rezonanță precisă în domeniul cunoașterii; cea a forței eliberatoare și a greutății apăsătoare în domeniul vieții morale. „Proporțiile matematice" care par un element specific, nu sînt pe bună dreptate date ca suficiente: ele constituie primul grad al frumuseții. Aceasta fiind ridicată la absolut, toți termenii idealului: Frumusețe, Adevăr, Perfecțiunea Binelui, sînt sudați și făcuți să devină indisociabili. Și această certitudine deschide o cale nouă în gustarea plăcerilor lumii și în conduita vieții[5]. Accesul la Frumusețe nu este posibil decît printr-un efort al ființei întregi; ea presupune înclinația contemplativă proprie înțeleptului, misticului, poetului. Ea constituie un dat fundamental care nu va mai fi analizat: o este-

tică diferențiată nu era mai de conceput în Renaștere mai mult decît o psihologie distinctă a artistului. Dacă toate elementele celei dintîi sînt implicate în doctrina lui Ficino, datele celei de a doua în definiția acelui *sacerdos musarum*, nou tip al filosofului.

Cînd artiștii cei mai evoluați vor fi determinați să își descrie activitatea în termeni speculativi, conștiința pe care o au asupra scopului artei se va exprima fie în termeni de cunoaștere, cum este cazul cu Leonardo, fie în termeni de etică, la Michelangelo. Leonardo atribuie picturii drept obiect totalitatea ființei: pagina sa admirabilă și celebră asupra jocurilor imaginației al cărui „stăpîn" este pictorul se încheie cu o definiție filosofică: *Cio che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente e poi nelle mani...** Acolo se găsește ecoul direct al gradației tomiste și aristotelice: *per essentiam, presentiam et potentiam***, care definește modalitățile ființei. Leonardo introduce totuși o dublă alterare care substituie imaginația puterii și readuce distincția ontologică la nivelul universului concret, ceea ce modifică de două ori echilibrul formulei. Întreaga sa „filosofie" va tinde să substituie intervenția artei — și înainte de toate a picturii — în „sinteza doctrinală"[6]. Nu ca pe o realizare a cunoașterii, ci ca o formă de mîntuire spirituală concepe Michelangelo sculptura: o extragere din domeniul materiei, a greutății și a obscurității, o veritabilă κάθαρσις. În uimitoarele poeme în care el descrie nașterea statuii închisă în blocul de piatră, procesul creator apare ca o eliberare și o purificare a sufletului simbolic realizate în obiect. Frumusețea este o „idee" care poate și trebuie să-l transfigureze pe artist[7]. Dar în cele două cazuri, atracția Frumuseții trebuie, după ipoteza principală a neoplatonismului, să fie descrisă în termenii teoriei

---

* Ceea ce există în univers prin esență, prezență sau imaginație el îl are mai întîi în minte și apoi în mîini...

** prin esență, prezență și putere



Scanned with OKEN Scanner

dragostei: „Cu cît este mai fermă cunoașterea, cu atît este mai arzătoare dragostea“ (Leonardo); principiul neo-platonician nu este mai puțin evident în formularea lui Michelangelo: „Artistul poate doar să fie depășit de el însuși“, astfel se parafrazează o maximă a eticii de la Careggi[8].

Una din noutățile epocii rămîne apariția noțiunii generice de *Artă*, superioară distincției tehnicilor și înglobînd întreaga activitate umană care acționează în concret și determină formele. Aceasta a fost una din achizițiile esențiale ale umanismului neo-platonician; această noțiune îi era indispensabilă pentru a valoriza activitatea sufletului[9]. Cînd Matteo Palmieri, Ficino, Pico exaltă puterea universală a omului, poziția sa de *deus in terris** este demonstrată prin aptitudinea prodigioasă a *artifex*-ului care organizează lumea. Dar noțiunea nu este dezvoltată și nu conduce la o reflexie serioasă asupra „activității creatoare“ a spiritului uman. Conform poeticii lui Aristotel, perfecțiunea artei este definită prin imitarea naturii; arta este supusă naturii și ea este aptă să o reflecte căci ea însăși reflectă o gîndire divină[10]. Puterea *artifex*-ului vine din faptul că prelungește și reflectă actul creator; el nu poate fi izolat de această perspectivă. Arta este simțită ca o solicitare privilegiată într-o ordine mai generală. Ea ajută să fie definit destinul omului, ea este un episod central; dar pentru umaniști nu există nici o rațiune de a se izola mai mult.

Chiar la un filosof receptiv și neliniștit ca Ficino, o teorie distinctă asupra activității artistice nu putea să fie degajată, dar elementele sînt unite în doctrina sa despre suflet. Aceasta se definește în raport cu o natură total supusă Frumuseții și unei divinități care reprezintă împlinirea absolută: luînd în considerare, de exemplu, mijloacele de care omul dispune pentru a accede la experiența completă a realului, Ficino presupune o activitate continuă și subconștientă a su-

---

9 * zeu pe pămînt

Scanned with OKEN Scanner

fletului aflată constant în rezonanță cu treptele superioare ale sufletului, chiar dacă el nu îi acordă atenție. „*Culorile și vocile excită adeseori ochii și urechile, vederea și auzul își îndeplinesc funcția, una vede, cealaltă aude, fără ca sufletul să aibă conștiința de a vedea sau de a auzi, fără ca puterea mediană care ne constituie să bage de seamă*“[11]. Această zonă mediană este rațiunea, în sensul larg al cuvîntului, ea este însăși omul; nimic nu există pentru noi care să nu fie reflectat. Ea răspunde continuu acțiunii simțurilor și presiunii „ideilor“. Ea poate ajunge la o viziune completă a lucrurilor. Dar, cu o condiție: *De ce nu acordăm atenție admirabilului spectacol al acestui spirit divin al nostru? Poate pentru că, în folosirea obișnuită a vederii, noi am pierde obișnuința uimirii și a atenției, sau pentru că puterile mediane ale sufletului, rațiunea și imaginația* (phantasia), *fiind îndeosebi îndreptate către lucrurile cotidiene, nu percep mai clar operele acestui spirit superior, la fel cum ochiul privind un obiect actual, imaginația fiind ocupată de altele, nu recunoaște ceea ce vede. Dar, cînd puterile mediane revin la ele însele, sclipirile acestei speculații ale intelectului* (divin) *revin spre ele ca într-o oglindă*[12]. Astfel Ficino, sub influența directă a lui Plotin, este determinat să asocieze *phantasia* și *ratio*, pentru a defini mecanismul viziunii pure, dezinteresate, care este privilegiul sufletului în stare de destindere receptivă, de *vacatio* speculativă[13]. Frumusețea lumii nu ni se dezvăluie fără un efort specific care pune spiritul într-o stare de neatenție față de viața practică pentru a face din ea oglinda realității veritabile. Această analiză aproape bergsoniană a activității spirituale nu îl interesează doar pe filosof, ci pe toți „preoții muzelor“.

Anumite expuneri mai abstracte precizează de asemenea munca spiritului. Arhitectul — spune Ficino — *începe prin a concepe o noțiune (ratio) a edificiului și ca pe o idee (idea) în sufletul său*[14]. Dublarea termenilor relevă de altminteri o ambiguitate psihologică, care va dăinui pe tot parcursul Renașterii: ideea nu este alta decît un alt nume



Scanned with OKEN Scanner

al imaginii, înzestrat cu anumite caractere afective, adică „forma" în sens aristotelician. Imaginația epurată este suportul speculației. Căci „tabloul lumii" nu este „inteligibil" decît la nivel superior, la îngeri sau la sufletele sferelor, unde se află chipurile tuturor lucrurilor: *Reprezentările (picturae) au, după platonicieni, numele de prototipuri și idei la îngeri, de rațiuni și noțiuni în suflete, de forme și imagini în lumea materială: clare aici jos, ele sînt și mai mult în suflet și în cel mai înalt grad în spiritul angelic*[15]. „Ideea" este „rațiune"; ea manifestă primul grad al activității spirituale în faptul că ea conține ordinul întreg al abstracției matematice. Într-un text important — și de altfel tîrziu (1492) — Ficino se exprimă în termeni asemănători față de anumite declarații ale lui Leonardo: *Sînt denumite arte științele care au recurs la mîini; ele datorează înainte de toate, acuitatea lor și perfecțiunea lor puterii matematice, adică facultății de a socoti, de a măsura, de a cîntări, care ține mai mult decît toate de Mercur și de rațiune. Fără ea, toate aceste arte șovăie la discreția iluziei; ele sînt jucăria imaginației, a experienței, a prezumției*[16]. Este vorba despre tehnici; dar noțiunea poate și trebuie să fie extinsă, cum dorea Alberti, apoi Piero della Francesca și Leonardo. Ne aflăm foarte aproape de problemele de atelier.

Este mai dificil să concepem ceea ce se petrece la gradul superior, la nivelul a ceea ce Ficino numește spiritul angelic, domeniul lui *Mens*, care se află deasupra lui *Ratio*. De acolo vine totuși strălucirea decisivă a Frumuseții . Pentru Ficino, Frumusețea plenară nu există decît la acest nivel. Acolo se află „frumusețea luminii intelectuale" care corespunde „frumuseții luminoase a vizibilului", în opoziție cu *Ratio*, „frumusețea sufletului", care corespunde „frumuseții armonice a auzului". Altfel spus, principiul matematic al artei trebuie să fie completat; analogia cu „muzica", a cărei influență generală a fost văzută, invită să se considere faptul că armonia numerelor este o pregătire: satisfacția pe care ea

o dă sufletului tinde doar să o pună în stare de receptivitate. Frumusețea este relevată cînd, în interiorul acestei structuri, survine alt lucru, această splendoare pe care Ficino nu o analizează niciodată, pe care toți o celebrează împreună cu el, o strălucire inexprimabilă și divină care copleșește spiritul.

Termenul de idee capătă atunci o valoare care ne scapă. Se pare că ar trebui înțeles în termeni de relații totalizante. Ficino insistă asupra economiei organice a naturii unde „figura cheamă figura: cînd o țiteră cîntă, alta nu-i este ecou?". Universul este o împletire de corespondențe multiple care se încrucișează sub urzeala sensibilă. Aceste raporturi nu sînt oferite conștiinței decît prin efortul intelectual al lui *Ratio*; dar, ceea ce ea exprimă, este doar un prim stadiu unde încetează izolarea și fixitatea aparentă a ființelor. Cînd această legătură internă este puternic luminată, se degajă o impresie de plenitudine, *concordia discors*, unitatea multiplului, care este armonia esențială. Scara ființelor definită prin ontologia platoniciană semnifică faptul că trebuie să te ridici deasupra percepțiilor utile condiției noastre pentru a ajunge la viziunea mișcărilor, strălucirilor și schimburilor continui care constituie realitatea lumii sub înfățișarea Frumuseții. Această „splendoare" care se află dincolo de percepția normală prin simțuri poate fi exprimată doar în termeni de lumină, căci aceasta este identică spiritului și se desfășoară ca „un fel de divinitate reproducînd în templul acestei lumi asemănarea cu Dumnezeu". Formulă stranie, făcută pentru a sugera faptul că intuiția lui *Mens*, procedînd dincolo de aparențe, este plină, strălucitoare, și se oferă ca un întreg, în care infinita diversitate a aparențelor funcționează într-o surprinzătoare unitate. Ficino, Pico nu încetează să raporteze la această limită superioară împlinirea aspirațiilor constante ale omului. Specificul unui obiect frumos, al unui spectacol frumos, este de a trezi în suflet conștiința acestei legături prodigioase; cu atît mai mult dacă este vorba de un chip frumos, căruia iubirea i se poate



Scanned with OKEN Scanner

adresa. Insistînd cu fervoare asupra valorii cu adevărat „sacră", a tot ceea ce privește frumusețea, Ficino înzestra epoca sa cu o argumentație de ansamblu greu de uitat. Ea își datora succesul contactului ușor de stabilit cu experiențe familiare. Oricare ar fi confuziile și ambiguitățile inerente ei, aceasta era versiunea filosofică a unor aspirații comune.

Situația astfel creată este de o complexitate interesantă. Nu mai este permis să se considere speculațiile umaniștilor ca atît de străine lumii artelor pe cît erau, de exemplu, cele ale maeștrilor scolasticii față de reprezentanții acelor „artes mechanicae". „Decompartimentarea" disciplinelor a început și acționează în favoarea artelor plastice: cadrele teoriei și istoriei artei sînt adaptate la noțiuni științifice și formule umaniste. Se caută unitatea aspirațiilor umane, nu într-o definiție conceptuală, ci într-o intuiție mai largă: muzica poate astfel să servească de referință comună intelectualilor și artiștilor pentru a desemna o nevoie esențială, mai viu resimțită ca niciodată. „Estetizarea" culturii — împlinită în secolul următor — se afirmă la Florența din vremea lui Lorenzo. Poate că ea este chiar amprenta esențială. Toate aceste fapte reduc evident distanța dintre „gînditori" și artiști. Dar este clar, pe de altă parte, că metoda speculativă a unui Ficino și erudiția unui Poliziano le țin departe de sfera în care se situează artiștii. Metafizica Frumosului și elogiul artei relevă poziții doctrinale, ce nu puteau decît să rămînă străine mediului atelierelor. Este greu de înțeles cum aceștia, dominați de probleme concrete și dotați cu aceste preocupări pozitive care le confereau superioritatea, ar fi desprins de la teologia platoniciană și de la poezia umanistă, din care ei fac parte integrantă, atitudinile de spirit și indicațiile noi capabile să îi intereseze[17]. Există, aparent, între „visătorii" de la Careggi și practicieni, un fel de zid. Ce legătură puteau avea „ideile" generale sau analizele intelectuale cu comportamentul artiș-
tilor, evoluția genurilor, criza simbolurilor? Exis-



Scanned with OKEN Scanner

tă raţiuni precise ca problema să fie lăsată deschisă. Prima este facilitatea şi rapiditatea cu care filosofia iubirii neo-platonismului florentin a devenit la modă în Italia, încă din 1500, atingînd cercurile aristocratice şi mondene şi „general reader" italian. Şi deja, prin Dante, marile teme ale neo-platonismului se încorporează în cultura comună şi, în particular, în cea din atelierele florentine. Acesta nu este un fenomen secundar. Toţi acei „trattatisti" vor repeta, după Ficino şi Bembo, faptul că dragostea este un principiu de elevaţie şi de noblete, căci se naşte din chinul Frumuseţii:

„L'amor mi prende e la beltà mi lega"*

va scrie Michelangelo (XXXI). Reprezentanţii unei culturi care face astfel din starea de iubire condiţia naturală a sufletului, cei care exprimă conţinutul profund, sînt poetul şi artistul. *Il libro del Cortigiano* va trage clar această concluzie, în numele unei evoluţii declanşate patruzeci de ani mai înainte la Florenţa.

Or, în general, la Florenţa se observă primele manifestări ale unei emancipări intelectuale care eliberează un număr important de artişti de obiceiurile artizanale. Cei mai străluciţi dintre ei par conştienţi de rolul ce le revine; ei afişează pretenţii noi. Compartimentarea socială începe de asemenea să slăbească în ceea ce-i priveşte[18]. Alături de „botteghe" modeste, care formau majoritatea, Vasari raportează existenţa unor adevărate cluburi de artişti ca atelierul lui Baccio d'Agnolo, unde se ţineau seara „bellissimi discorsi e dispute d'importanza"[19]. Acestea aveau loc puţin după 1500, dar discuţiile privitoare la problemele artei deveniseră un obicei florentin şi, la sfîrşitul secolului al XV-lea, atelierul lui Botticelli era, după afirmaţia ironică a unui cronicar, o veritabilă „accademia di scioperati", întrunire a celor lipsiţi de ocupaţie unde se purtau

* Iubirea mă cuprinde, frumosul mă-nlănţuie



Scanned with OKEN Scanner

orice fel de discuții. Dacă Botticelli a putut trece drept un artist „sofisticat" se datorează precis pretențiilor sale „literare". Trebuie datată din vremea sa transformarea anumitor ateliere în mici academii. Simțul independenței și al demnității era din ce în ce mai marcat la artiștii toscani. Așa arătau numeroase anecdote, maeștrii înțelegeau mai întîi să fie plasați la un rang social ridicat[20]. Ei nu revendică doar onoruri și salarii; ei aspiră la privilegiile intelectualilor; acest lucru se vede în dezinvoltura cu care unii dintre ei — și nu doar Leonardo — trec de la o comandă plictisitoare la o lucrare mai captivantă, unde talentul lor va fi pus în valoare. Leonardo sau Michelangelo sînt aroganți cu clienții neînțelegători sau nerăbdători[21]. Exemplul lor va fi urmat[22]. Dacă ei insistă asupra locului care revine artelor în ierarhia disciplinelor liberale, acest lucru se datorează și faptului că pictorul sau sculptorul consideră că ei au, înainte de toate, îndatoriri față de artă, cum spune clar Leonardo: „Pictore, dacă te vei sili să placi floarei pictorilor, vei face bune picturi căci doar ei pot fi, într-adevăr, judecătorii operei tale..." Clientul obișnuit este un prost judecător: arta își are legile sale; doar cunoscătorul poate aprecia problemele rezolvate de artist; măiestria nu este doar virtuozitate tehnică, ea pornește de la ceva mai elevat, care îl unește pe artist cu poetul[23].

De atunci s-a început relevarea și comentarea cu interes a comportamentului anumitor artiști: Domenico Ghirlandaio manifesta o dragoste atît de frenetică pentru munca sa, încît avea pretenția să acopere cu fresce fortificațiile Florenței; cu Piero di Cosimo, care își uita în ardoarea cu care picta toate obligațiile și comoditățile practice, se naște tipul artistului mizantrop, extravagant și obsedat, pe care dragostea pentru arta sa îl sustrage de la normele comune[24]. O grijă plină de gelozie îi determină pe anumiți pictori să-și disimuleze multă vreme opera lor, să revină indefinit asupra ei, să o interzică curioșilor; unora li se întîmplă să realizeze lucrări doar pentru ei înșiși,



Scanned with OKEN Scanner

ceea ce nu se observă niciodată înainte de sfîrșitul Quattrocento-ului florentin[25]. Acesta este, într-un cuvînt, momentul în care se compune un tip uman nou, cel al *artistului*. Este marcat prin anumite trăsături ale psihologiei florentine, causticitatea, pasiunea intelectuală, o sensibilitate vie care se traduce prin nevoia periodică de izolare și de reflexie solitară și gustul farselor, al fanteziilor burlești care nu sînt doar o destindere, ci creează în viață o atmosferă de sărbătoare și de irealitate[26]. Viața lui Leonardo va fi ilustrarea cea mai extraordinară a acestei independențe de spirit care nu va mai fi foarte bine înțeleasă în secolul următor. Mulți, urmîndu-i pe Donatello și pe Ghiberti, se înconjură cu antichități, cu obiecte alese, care nu sînt modele de atelier, ci simbolurile unei culturi[27]. Signorelli, îmbrăcat rafinat, se prezintă ca un „signore e gentiluomo", Leonardo este cel mai elegant dintre bărbați. Rafael, anturat precum un prinț, i se opune lui Michelangelo, „singur ca un călău"; dar toți înțeleg să fie respectați.

Toate aceste trăsături sînt convergente și semnificative. Vasari, care le povestește pe majoritatea, nu pare uneori decît să repete anecdotele-tip mai mult sau mai puțin suspecte și nu le apreciază întotdeauna bine răsunetul[28]. Dar în timpul lui Lorenzo siguranța intelectuală a maeștrilor a început să se afirme, în același timp cu grija pentru demnitatea lor socială. Ei tind să se prezinte, ca și poeții și umaniștii, drept o categorie umană privilegiată, care își are drepturile și îndatoririle sale proprii. Afecțiunea lui Lorenzo îi înconjoară în acest sens: Ficino acordă prietenia sa lui Pollaiuolo, Poliziano se întreține cu Michelangelo. Obiceiurile florentine favorizau un fel de promovare a maeștrilor care vor fi în curînd asemuiți cu „eroii" superiori ai culturii. Desigur, mulți dintre ei suferă de a fi „senza lettere". Ei citesc scrierile în limba vulgară și nu tratatele latine; baza cunoașterii lor este Dante mai curînd decît lucrările umaniștilor[29]. Dar este remarcabil faptul că noii maeștri ai anilor 1500, Leonardo,



Scanned with OKEN Scanner

Michelangelo, Rafael au simțit nevoia de a scrie și au devenit, la rîndul lor, „trattatisti" și poeți.

Pornind de la aceste obervații, legăturile dintre artă și umanism apar într-o nouă lumină: exigența Frumosului care înalță sufetul la un grad de tensiune exclusiv și revendicarea privilegiilor acelui „sacerdos musarum", le sînt comune. Și în acest caz doctrinele aduc o justificare generală unui comportament și unei atitudini care se repercutează asupra activității artistului. Mai precis, ancheta se poate deschide în trei direcții: în primul rînd, succesul personajului adolescent, luat ca tip ideal al frumuseții; în al doilea rînd, modurile de aplicare al principiului matematic și căutarea unei anumite „demnități a formelor"; în sfîrșit, ponderea teoriei asupra desenului-idee și a deosebirii între invenție și execuție care decurge din aceasta.

*NOTE*

1. Ch. BAUDELAIRE, „Notes nouvelles sur Edgar Poe", în *Nouvelles histoires extraordinaires*, ed. J. Crépet, Paris, 1933, p. XX—XXI. Textul datează din ianuarie 1857.
2. *Marsile Ficin et l'art*, II.
3. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortigiano*, IV, 59: „In somma ad ogni cosa dà supremo ornamento questa graziosa e sacra bellezza, e dir si puo che'l bono e'l bello, a qualche modo, siano una medesima cosa", ed. V. Cian, Florența, 1894, p. 483.
4. *Marsile Ficin et l'art*, II și tablourile elementelor Frumuseții, p. 87 și 89.
5. În estetica lui Ruskin ar fi de găsit ecoul cel mai revelator al acestei atitudini și prelungirea sa cea mai remarcabilă în lumea modernă: „Cunoașterea a ceea ce este frumos — scrie el — conduce și este primul pas spre cunoașterea lucrurilor care sînt demne de a fi iubite; și legile, viața și fericirea frumuseții în universul material al lui Dumnezeu sînt părți tot atît de eterne și tot atît de sacre ale creației sale precum virtutea în lumea sufletelor și proslăvirea în lumea îngerilor". *Modern Painters*, vol. V, Epilog, p. 390, citat în traducerea lui Marcel PROUST, *La Bible d'Amiens*, Paris, f.d., p. 102.
6. *Trattato*, ed. Ludwig, 13; ed. McMahon, 35. Vezi: A. MARIONNI, *I rebus di Leonardo da Vinci*, Florența, 1954, p. 60; G. CASTELFRANCO, „Momenti della recente critica vinciana", în *Leonardo, Saggi e Ricerche*,



Scanned with OKEN Scanner

Roma, 1954, p. 437. Despre ansamblul problemei: *infra*, p. 409—428.

7. E. PANOFSKY, *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, 1924, p. 119. Metafora statuii care degajă „forma" de „materie", folosită ca simbol psihologic de Aristotel, *Metaf.*, IX, 6, devine simbol etic la Plotin, *Enn.*, I, 6, 9. Ea reapare cu toată forța sa la FICINO, „În Dionysii Areop. libros de Trinitate", *Opera*, II, 1020: „quemadmodum qui statum indigenam fabricant auferentes omnia quae circum apposita impediunt perspicuum formae latentis intuitum solaque ablatione pulchritudinem ipsam in se pandantes occultam..."*. Despre valoarea esențială a acestui simbol la Michelangelo: Ch. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild...*, *op. cit.*, p. 100.
8. „L'amor é tanto più fervente quanto la cognizione è più certa" (Leonardo); „l'artista puo solo essere superato da se stesso" (Michelangelo): acest ultim aforism, după Vasari, comentat de J. SCHLOSSER, *La Storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, 1936, p. 195.
9. *Marsile Ficin et l'art*, I, cap. I.
10. Într-o scriere de tinerețe deja consacrată problemei Ficino scrie: „Deus, natura, ars inter se tenent ordinem ut unus alteri materiam preparet. Deus naturae natura vero arti."**; P. O. KRISTELLER, *Studies*, p. 65. Despre elogiul artei: *Marsile Ficin et l'art*, I.
11. *Th. pl.*, XIII, 2, *Opera*, p. 290.
12. *Th. pl.*, XII, 4, *Opera*, 273. P. KRISTELLER, *Pensiero filosofico*, p. 409—410; referință la Plotin, *Enn.* I, 4.
13. R. KLEIN, „L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno", în *Revue de métaphysique et de morale*, 1956, reluat în: *La forme et l'intelligible*, *op. cit.*, p. 65 și urm., a arătat cum, pentru neoplatonicieni, contactul între universalul „ideilor" și particular se stabilește în imaginație; ea este singura apță să degaje mecanismul cel mai intim al universului, articularea însăși a vizibilului cu invizibilul, a multiplului cu unitatea.
14. *Marsile Ficin et l'art*, p. 71 și urm. și *supra*, p. 131—4.
15. *In Platonis Convivium*, IV, 4.
16. *Comm. in Philebum*, II, 53, *Opera*, 1253. Dacă arta și știința sînt intim legate de Renaștere, aceasta pentru că ele participă în egală măsură la ceea ce se numește pe atunci „magie" care transformă și „implinește" aparențele. *Marsile Ficin et l'art*, I, 2.

---

* „În cărțile despre Treime ale lui Dionisie Areopagitul": „de aceea cei care făuresc o statuie proprie îndepărtînd toate cele care, așezate împrejur împiedică vederea clară a formei ascunse și numai prin îndepărtare descoperind însăși frumusețea ascunsă în sine".

** „Dumnezeu, natura, arta se ordonează între ele și își prepară reciproc materia, Dumnezeu naturii, natura adevăratei arte."



Scanned with OKEN Scanner

17. Astfel au conchis E. Panofsky, *Idea, op. cit.*, A. BLUNT, *Artistic theory in Italy, 1450—1500*, Londra, 1940, a 2-a ed., 1954.
18. M. WACKERNAGEL, p. 306 și urm., a regrupat majoritatea faptelor care vor fi citate mai jos.
19. VASARI, ed. Milanesi, V, 350. Este vorba de un „vechi obicei", după viața lui Perino del Vaga, ibid., VI, 103—4.
20. Vezi H. FLOERKE, *75 italienische Künstlernovellen der Renaissance*, München, 1910. David Ghirlandaio apărîndu-l în 1476 pe fratele său Domenico împotriva abatelui de Passignano care nu le acorda destulă considerație, se exprima fără menajamente: „valeva più la virtù di Domenico che quanti porci abbati suoi pari furono mai in quel monastero"*. Vasari, ed. Milanesi, III, 272—3.
21. M. WACKERNAGEL, p. 371.
22. „Psihologia" deosebită a pictorului este întotdeauna invocată pentru a-și justifica actele lor de libertate față de mecena: „communemente questi magistri excellenti hanno del fantasticho e da loro covien torre quello che se po havere"** scrie Federigo Gonzaga ducesei de Milano: P. O. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Londra, 1901, p. 480, doc. 36.
23. *Trattato*, ed. H. Ludwig, § 59, ed. McMahon, § 89; vezi E. H. GOMBRICH, „The Renaissance concept of artistic progress", *art. cit.*, p. 302. Francesco de Hollanda îi va atribui mai tîrziu lui Michelangelo păreri viguroase în acest sens: „vulgarului lipsit de judecată îi place întotdeauna ceea ce el ar trebui să deteste și condamnă ceea ce merită cel mai mult laude..." și, pornind de la HORAȚIU (*ad. Pis.*, 9—11), „pictori și poeți au puterea să încerce ceea ce le place și ceea ce ei judecă preferabil". F. DE HOLLANDA, *Quatre dialogues sur la peinture*, tr. fr., Paris, 1911, p. 111 și urm.
24. VASARI, ed. Milanesi, III, 270 și IV, 142.
25. M. WACKERNAGEL, p. 373. Astfel, se pare, *Hercule* al lui Michelangelo (1493).
26. Farsa despre „grasso legnaiuolo"*** pusă în scenă de Brunelleschi a devenit celebră datorită nuvelei atribuită lui A. Manetti. Gustul pentru „burle" este atestat la Botticelli, Leonardo, Michelangelo. Farsele cele mai neașteptate sînt cele ale colaboratorului lui D. Ghirlandaio, care mistifica clienții cu Madone cu barbă, crucifixe cu pantaloni... VASARI, ed. Milanesi, VI, p. 535—7.
27. Descrierea cornalinei lui Nero: *supra*, Partea I, secț. I, cap. II. Despre estetismul lui Ghiberti: J. VON SCHLOS-

---

* „valora mai mult virtutea lui Domenico decît toți porcii de stareți egali cu el ce au fost în acea mănăstire".

** „aceștia eminenți maeștri au în comun fantezia și este convenabil să se ia de la ei ceea ce se poate avea."

*** „dulgherul gras".

SER, *Lorenzo Ghiberti*, Basel, 1941, p. 112; despre ideea sa de „progres": E. H. GOMBRICH, *art. cit.*, p. 295 și urm.

28. E. KRIS și O. KURZ, *Die Legende von Künstler*, Viena, 1934 (ed. engl., New Haven, 1979).

29. L. CENDALI, *Giulio e Benedetto da Majano*, San Casciano, f. d., p. 183—4, dă inventarul acelor *scriitorii* aparținînd celor doi sculptori, unde se găsesc douăzeci și opt de cărți, dintre care lucrări de cult, Dante, Titus-Liviu, o istorie a Florenței: M. WACKERNAGEL, p. 366.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul întîi

# „Eros Socraticus“

În filosofia Renașterii, corpul uman este un obiect privilegiat; el este definit ca instrumentul sufletului, mijlocul prin care se înscrie în lumea sensibilă. Dar el este ceva mai mult; reprezintă un mod de organizare superior, cu valoare universală. El rezumă economia generală a naturii prin echilibrul stărilor care nu sînt altceva decît aspectul fiziologic al elementelor. Structura sa și legăturile sale interne sînt cheia armoniei, nu într-un sens accidental și local, ci într-un sens absolut: ele sînt indispensabile pentru aprecierea modului cum funcționează în lume principiul matematic al frumuseții. Canonul proporțiilor trebuie să explice această valoare privilegiată a figurii umane[1]. Alăturîndu-se tendinței de reînnoire a formulelor lui Vitruviu, comentariile lui Ficino la *Banchetul* și *Timaios* au confirmat interesul acestor speculații teoretice. Ele ajută să se precizeze ceea ce se poate numi „pitagorismul“ Renașterii.

Sufletul este „forma“ corpului, iar acesta este un „semn“ universal. Cînd îngerilor, planetelor, constelațiilor, energiilor pămîntului li se atribuie un „chip“, imaginația este autorizată prin tradiție să îl traducă printr-o formă umană. Acesta este planul normal al oricărei reprezentări simbolice[2]. Nu există nici o noutate în acest demers, dacă nu curiozitatea naturalistă care îl antrenează și faptul că corpul omenesc apare ca dotat cu o demnitate excepțională, corespunzînd, poziției

centrale a omului în lume. Nici o altă aparență sensibilă nu este atît de aptă să ne ofere revelația frumuseții; corpul uman este precum un punct avansat al splendorii divine în natură; poetul și filosoful trebuie să fie sensibili la măreața sa structură și Ficino, în vremea de cînd datează al său *Convivio* (1475), unde toate experiențele i se par a putea fi conciliate, nu ezită să scrie: „Dragostea pasionată pentru frumusețea fizică și morală a persoanelor" este proprie „familiei platoniciene"[3]. Aceasta însemna acceptarea și justificarea — în vederea purificării ei și a orientării ei din punct de vedere filosofic — înclinării celei mai violente a oamenilor epocii către frumusețea fizică și, în mod special, către cea a adolescenților. Teoria „dragostei platoniciene" nu a fost propusă ca o renovare, fie ea cît de prudentă, a dragostei „grecești", dar ea îi atribuia un loc privilegiat. Întîmplarea face că în același timp, cercurile artistice florentine erau departe de a o contesta.

Nu este prea ușor să se separe clar afecțiunea „socratică", legitimată și chiar recomandată de Ficino, de un viciu care a fost adeseori denunțat de predicatorii florentini din Quattrocento și direct atacat de Savonarola[4]. În ateliere nu existau servitoare femei: artiștii și savanții trăiau înconjurați de „garzoni" care îngrijeau de casa lor, sau de servitori mai în vîrstă, adeseori cîte doi. Un adolescent intra într-un atelier în același timp pentru a învăța tehnicile artei, pentru a asigura necesitățile materiale, uneori prentru a servi de model[5]. Nu este deci atît de neobișnuit faptul că cei mai mari artiști din Florența fuseseră — pe drept sau pe nedrept — suspectați de sodomie. Problema poate fi pusă pentru Botticelli, Leonardo și Michelangelo. *Codicele Magliabecchiano*, care dă informații adeseori utile despre viața artiștilor, citează expresii misogine ale lui Botticelli; nu ar trebui trasă în grabă nici o concluzie, dar unul din tinerii săi elevi a fost condamnat pentru sodomie în 1473 și el însuși a fost denunțat în noiembrie 1502.[6] Problemele de moravuri nu erau rare



Scanned with OKEN Scanner

într-adevăr în ateliere. Este binecunoscut faptul că Leonardo, cînd se afla încă la Verrocchio, a fost obiectul unei denunțări în toată regula la „tamburo", dar plîngerea s-a eludat repede sau a fost mușamalizată[7]. Original și discret în toate lucrurile, Leonardo lasă să se vadă în însemnările și desenele sale interesul pe care îl avea pentru frumusețea adolescenților. S-a putut elucida personalitatea celui căruia el îi dăduse numele de „Salai" sau drăcușor, și de care se ocupa cu o extraordinară răbdare. Maestrul notează, în 1490, în jurnalul său, sosirea noului „garzone", Giacomo, în vîrstă de 10 ani. El ține socoteala cheltuielilor pentru îmbrăcămintea lui în ziua următoare sosirii acestuia, apoi, din an în an, cumpărării de pantofi (24 perechi pe an) și de stofe. La 4 aprilie 1497 Leonardo notează încă cheltuielile pentru o pelerină splendidă destinată adolescentului. Cel mai uimitor lucru este indulgența sa față de proasta purtare a lui Salai căruia îi consemnează la sosire caracterul necinstit („Hoț, mincinos, încăpățînat, mîncăcios"), greșelile de serviciu, micile furturi. Ceea ce nu îl va împiedeca să îi împrumute, în 1508, 30 se scuzi pentru a-și înzestra sora și să-i lase prin testament o sumă importantă „ca recompensă pentru bunele și loialele sale servicii". Acest „drăcușor" era de altfel fiul unui prieten milanez al lui Leonardo[8]. S-au tras uneori din aceste detalii concluzii excesive. Intuițiile lui Freud — în ciuda unor multiple erori de fapt — pot fi juste; ar fi fost și mai juste dacă ar fi ținut cont de climatul epocii și de multiplele note și desene care dovedesc că Leonardo aborda, fără jenă, toate formele de dragoste[9]. Nu trebuie mai ales uitată maxima cu un accent cu totul personal: „Pasiunea intelectuală îndepărtează desfrîul"[10]. Dar, în sfîrșit, opera denotă pasiunea pentru androgin; de-a lungul întregii sale cariere, Leonardo va desena față în față un războinic matur și un adolescent drăgălaș; punerea față în față a celor doi tipi l-a obsedat în mod evident[11]. Ei apar, pentru prima oară, pe un desen (W. 12276) unde sînt aruncate în dezordine

Scanned with OKEN Scanner

tot felul de imagini, și reapar treizeci de ani mai tîrziu[12].

Obsesiile acelui *Eros platonicus* nu sînt mai puțin clare și la Michelangelo. Iubirile sale sînt destul de bine cunoscute. Cu puțin după treizeci de ani, în epoca Sixtinei, se îndrăgostește de un adolescent cu numele de Giovanni da Pistoia[13], cîțiva ani mai tîrziu, de Gherardo Perini căruia îi trimite scrisori de dragoste în 1522[14]. În 1532 se declară marea și sfîșietoarea sa pasiune pentru Tommaso Cavalieri, tînăr nobil roman de o mare frumusețe și de o perfectă distincție de spirit, căruia sculptorul, cu un fel de idolatrie, îi va adresa numeroase scrisori și vehemente sonete „petrarchiste"[15]. El a avut probabil și prietenii mai puțin demne de el. Dar exaltarea acestor iubiri „socratice" coincide, în opera sa, cu momentele în care el se abandonează celebrării frumuseții fizice[16]. Lucrările lui Michelangelo sînt, într-un sens, precum cele ale lui Leonardo, „confesiuni" mai puțin vulgare decît anecdotele mai mult sau mai puțin binevoitoare, transmise de către contemporani[17].

Sodomia intelectualilor și a artiștilor era, începînd cu Dante, o temă curentă de reprobare morală, adeseori însă atenuată de indulgența italiană pentru ceea ce privește dragostea și frumusețea[18]. De două ori în timpul primei părți a Quattrocento-ului, problema a fost evocată în dezbateri publice: în 1426, în legătură cu obscena culegere de epigrame a lui Beccadelli, intitulată *Hermaphroditus* și dedicată lui Cosimo[19]; a doua oară, către 1455—1460, în clipa disputei platonismului, cînd „viciul socratic" a servit ca argument bizantinilor din Italia, ostili valorii „culturale" a tratatelor platoniciene. Acuzat de Giorgio din Trebizonda de a proslăvi pederastia, autorul lui *Phaidros* a fost apărat, în această problemă ca și în toate celelalte, de cardinalul Bessarion în frumosul său tratat din 1469 care laudă, dimpotrivă, elevația moralei platoniciene bazată pe puterea purificatoare a dragostei[20]. Academia umanistă din Florența, fidelă și în această privință



Scanned with OKEN Scanner

acelei *imitatio Platonis*, reinventa ulterior „dragostea filosofică pentru adolescenți", care pare să fi fost una din trăsăturile culturii aristocratice în epoca Medicilor. Giovanni Cavalcanti și Ficino, *Plato redivivus*, dau exemplul unui comerț de dragoste, pasionat, atent și fără nici un echivoc ruşinos. Născut în 1448, Giovanni avea puțin sub douăzeci de ani în clipa în care Ficino, într-una din crizele sale de depresiune, îl adoptă ca prieten avînd astfel o mare consolare. I-a mulțumit pentru aceasta dedicîndu-i în 1467, prima versiune din *Comentariu la Banchet*, unde rolul lui Fedru îi revine tocmai lui Cavalcanti, a cărui frumusețe este celebrată de convivi. Bucuriile, frămîntările, extazele descrise în această lucrare erau experimentate de cei doi *conphilosophi*, a căror corespondență este împănată cu aceleași formule mărețe excesive[21]. *Convivio* exaltă valoarea acelui *amor socraticus* pentru maestrul care contemplă frumusețea divină în reflectarea sa umană și pentru discipol care învață, prin acest contact, să se îndepărteze de bestialitatea sexuală. *Doriți să aflați rostul dragostei socratice? Mai întîi, ea ajută din plin omul să recapete aripile care permit să recîștige patria și, după aceea, ajută orașul întreg să trăiască în onestitate și fericire*[22]. Această dragoste socratică pentru adolescenții frumoși este prima expresie completă în Renaștere a ceea ce va deveni, în vulgarizările moderne de la începutul secolului al XVI-lea, dragostea platonică între sexe sau uniunea spirituală a sufletelor[23]. Această afecțiune pentru frumusețea bărbătească nu îi este de altfel specifică lui Ficino. Pico a fost legat de o asemenea dragoste cu Girolamo Benivieni; la moartea acestuia (1542), li s-a făcut o piatră funerară comună, în mănăstirea de la San Marco, cu un epitaf explicit[24]. Este vorba de o înclinare comună la Florența, în timpul lui Lorenzo, la literați și la umaniști. Dacă moravurile lor par, exceptîndu-l pe Poliziano și cîțiva alții, să fi fost pure, ea caracterizează de minune societatea distinsă din secolul al XV-lea, unde grația și perfecțiunea adolescentu-
25 lui aveau o valoare atît de remarcabilă încît au

inspirat cele trei versiuni de neuitat ale tînărului *David* gol, care sînt cele trei capodopere ale sculpturii florentine.

Climatul favorabil creat de umaniști era cu atît mai important cu cît reprezentarea nudului — și a nudului viril — interesa din ce în ce mai mult atelierele florentine[25]. *David* adolescent al lui Donatello, care apare ca un miracol al artei (între 1430 și 1440), a fost una din primele manifestări; el are un farmec nervos și bizar, căruia pălăria cu coroană de lauri, jambierele brodate cu palmete, vagul zîmbet, ușoara abandonare în „contraposto" îi adaugă o notă remarcabilă de cochetărie și de capriciu[26]. Și cînd Florența devine, către 1460, capitala „nudului", acest personaj deja atît de subtil a fost reinterpretat cu și mai mare căutare și complexitate în micul erou visător al lui Verrocchio (1476), așteptîndu-se capodopera lui Michelangelo (1504) care închide epoca.

Se pare că în atelierul lui Verrocchio s-a elaborat, către 1470—1475, tipul adolescentului „ambiguu", în special destinat reprezentării îngerilor. Artiștii care au fost în contact cu acest maestru original, îndeosebi Botticelli și Leonardo, au dorit în mod evident să asocieze în forma angelică caracterele celor două sexe pentru a compune un „androgin", o ființă ideală și delicată, mai senzuală decît „putto"-ul și mai grațioasă decît efebul[27]. Acesta este momentul cînd Ficino face din creatura angelică figura superioară în care apar splendoarea și grația (*nitor et gratia*) Frumuseții supreme, ceea care face să se nască în sufletul omului o iubire de nestins. Și această intensă frumusețe nu este separată decît printr-un studiu de frumusețea umană": Puterea divină a pus în înger și în suflet desenul (*configuratio*) absolut perfect al omului de creat", adică o formă care seduce irezistibil fără a face rabat simțurilor și duce la gradul suprem grația și suavitatea[28]. Comparația cu îngerii cîntăreți ai lui Gozzoli și ai lui Filippo Lippi luminează această sensibilitate nouă. Ea se exprimă la Botticelli în frumoșii copii, nici băiat nici fată, cu păr lung, care însoțesc *Fecioara în Glorie* și



Scanned with OKEN Scanner

*Fecioara cu şase îngeri*, în îngerul aplecat din *Bunavestire* de la San Martino della Scala (1481) cu sprîncenele sale înalte, buzele groase şi sinuoase, pieptănătura unduioasă şi lăsată pe umeri care l-au fascinat probabil pe Dante Gabriel Rossetti şi, în sfîrşit, în îngerii dansatori, îmbrăcaţi cu rochii bogate şi ridicate la centură, ca nimfele din *Primăvara*, care ocupă cerul din *Incoronarea Fecioarei* de la Uffizi. În afara acestor imagini anonime ale suavităţii şi ale fericirii, Botticelli a pictat şi un anumit număr de frumoşi adolescenţi gracili, a căror serie se deschide cu *Sfîntul Sebastian* care pare să pozeze cu calm şi, mai tîrziu, cele două evocări ale lui Cristos mort, cea de la München (terminată de cîţiva elevi) şi cea de la muzeul Poldi Pezzolli de la Milano, care introduc în arta sacră un motiv surprinzător de frumuseţe „plastică" care uneori a indignat.

De la delicatele personaje ale lui Desiderio la adolescentul lui Verrocchio se măresc ambiguitatea şi graţia efebului ferit de vulgaritate şi urîţenie[29]. Leonardo păstrează acest tip, dar împietrindu-l, redîndu-l în acelaşi timp mai distins şi mai fascinant. După îngerul celebru din *Botezul lui Cristos* (către 1475) el a pictat în a sa *Bunavestire*, în *Adoraţia Magilor* neterminată, în *Fecioara printre stînci* adolescenţi înaripaţi, cu părul frumos buclat, ca cel al unei tinere femei; acesta este perfecţiunea tipului verrocchian, cu o piele întinsă şi strălucitoare ca bronzul[30]. În îngerul şi mai ambiguu din *Fecioara printre stînci*, s-a crezut că se intuieşte o legătură cu chipul fin din *Femeia cu hermină* şi că el ar reprezenta probabil pe Cecilia Gallerani [31]. Numeroasele desene, după Salai, împlinesc caracterizarea singulară a personajului[32]: într-o pagină din colecţiile Windsor, acelaşi profil este reluat într-o siluetă de femeie, ca pentru a regăsi cît se poate de departe în natură, ambiguitatea care seduce imaginaţia[33].

Ciclul consacrat frumuseţii adolescentului androgin poate fi completat cu evocările Sfîntului Ioan Botezătorul. Avem, într-adevăr, de la Leonar-
27 do, către 1476, un *Giovannino* pe fond albastru

desenat cu mină de argint, care nu depăşeşte deloc, este adevărat, nivelul exerciţiilor de atelier[34]; dar treizeci de ani mai tîrziu, *Sfîntul Ioan Botezătorul* de la Luvru îşi arată suficient, cu modelul său fin, lumina rară, înclinarea sa calculată, importanţa obsesională căpătată de chipul emblematic creat de artist. S-a visat mult în faţa acestor figuri, accentuîndu-se caracterul ireal ce pare să aparţină unei alte lumi[35], sau fascinaţia lor perversă. Orice s-ar întîmpla, cu „simbolul" şi cu aceste implicaţii conştiente sau subconştiente, acest personaj atît de savant elaborat duce la ultima sa expresie un tip provenit din mediul florentin.

Signorelli accentuase, dimpotrivă, principiul sculptural al vechii şcoli florentine; corpul gol este pentru el elementul principal al unui limbaj mai puţin căutat. Către 1490, cu *Pan* şi tondo-ul contemporan de la Uffizi unde a grupat de asemenea păstori care cîntă din fluier, el pare să fi fost primul concepător de efebi într-un fel de Arcadie eternă ce reprezenta perpetuarea lumii antice[36]. Era o asociere decisivă a lui *Eros platonicus* la reprezentarea antichităţii ca un paradis pierdut. Nimfele din „concertul saturnian", care îl înconjoară pe zeul Pan, au ele însele înalta structură musculară a păstorilor din idilă, ca şi cum nu exista decît un tip valabil al frumuseţii. Uimitoarele personaje goale din *Învierea morţilor* de la Orvieto vor da aceeaşi impresie. Şi acest exemplu va conta — se ştie — pentru Michelangelo. Goliciunea triumfătoare a efebului îi furnizează ocazia pentru un fel de discurs estetic. Motivul apare pentru prima oară în tondo-ul *Madonna Doni* din 1503 (Uffizi): copilul, asemănător cu un mic atlet, poartă o bandă a victoriei; în cel de al doilea plan se situează o dispută amoroasă: „Mai mulţi adolescenţi goi, cu părul buclat, de o frumuseţe suplă şi gracilă ... Unul din efebi îl strînge în braţe pe celălalt şi un al treilea pare că doreşte să i-l smulgă..."[37]. Un alt cuplu de copilandri, la stînga, priveşte visător orizontul. Ei se reazemă pe marginea unei cariere de marmură. Tipul lor este cel al lui *David*, dar frumuseţea lor de atleţi, zbengu-



Scanned with OKEN Scanner

ielile lor amoroase ne invită să vedem aici lumea păgînă; acesta este separat de *Sfînta Familie* printr-un perete pe care îl va străbate micul Sfînt Ioan. Signorelli transpusese păstorii din *Naşterea* în nuduri sculpturale. Michelangelo îi grupează într-o scenă care pare să ilustreze dialogul *Phaidros* şi îi leagă în mod vizibil de *Eros platonicus*. Acesta este şi momentul lui *Bachus* (Bargello), despre care Vasari spune limpede că Michelangelo dorea „să facă o minunată combinaţie de elemente ale corpului dîndu-le zvelteţea adolescentului şi rotunjimea cărnoasă a femeii“[38].

„Ignudi“ Sixtinei provin din această familie. Ei sînt departe de a fi doar vagi ornamente; ei emană din arhitectură, rolul lor fiind de a suspenda pe cornişă medalioanele de bronz; dar, însufleţind vizibil decorul, introduc acolo imaginea activităţii sufletului[39]. Ei au chipurile pure ale unei tinereţi eterne; legăturile nu reuşesc să reţină părul lor unduitor pe care îl agită o adiere invizibilă. Aceştia nu sînt îngeri, nici simboluri. Ei reprezintă, în vîrful edificiului, autoritatea frumuseţii, garanţia accesului la divinul promis sufletului. Michelangelo va conserva cu obstinaţie pînă în ultimele sale opere ataşamentul său la nuditate, înfăţişare privilegiată a fiinţei umane[40].

În anii următori, această asociere a lui *Eros platonicus* cu artă creştină nu va mai apărea drept posibilă. Un epidos binecunoscut din viaţa lui Michelangelo arată în ce măsură pasiunea putea să îi orienteze arta sa: în 1532 îi adresează lui Tommaso Cavalieri poeme arzătoare, în care îl compară cu soarele; însuşi Dumnezeu se reflectă în frumuseţea sa, astfel încît El nu este perceptibil artistului decît prin intermediul ei. Totul aminteşte aici, pînă în expresie, „tipul de prietenie care domnea în mediul lui Lorenzo de Medici cu o jumătate de secol mai devreme“[41]. Tot în 1532 şi 1533, Michelangelo va dona lui Cavalieri o serie de desene, care trebuie comentate adresîndu-ne poeziilor şi întorcîndu-ne de la acestea la doctrina neo-platoniciană a dragostei: unul reprezintă supliciul lui Tityos, ros ca şi Prometeu de o tortură

Scanned with OKEN Scanner

fără sfîrşit, un altul Ganimede răpit în cer de vulturul lui Jupiter, simbol antic al pederastriei, convertit de neo-platonici în imaginea de *furor amatorius** care precede viziunea intelectuală; o altă suită îl priveşte pe Faeton în care sentimentul tragic al dragostei platonice se exprimă într-o alegorie nu mai puţin clară[42]. Trebuie să amintim, în sfîrşit, faptul că Michelangelo a făcut portretul, în mărime naturală, al lui Tommaso Cavalieri, el *care, nici înainte, nici după, nu a făcut niciodată portretul nimănui, căci avea oroare de a căuta asemănarea persoanei în viaţă, dacă nu era de o infinită frumuseţe*[43]. Dar, curînd după, el condamnă în acelaşi timp frigiditatea simţurilor:

*Al cor di zolfo, a la carne di stoppa ...**,
(CIX, 97)

şi vanitatea artei care întreţine sufletul în adorarea frumuseţii. Cultul pasionat pentru Vittoria Colonna semnifică în acelaşi timp o repudiere a dragostei socratice şi o renunţare la iluziile pe care ea le antrenează. Frămîntarea mistică pune capăt visului florentin.

*Eros platonicus*, aşa cum îl concepeau spiritele alese de la Careggi, favoriza o „sublimare" necesară moravurilor; el ajuta de asemenea la precizarea afinităţilor elective între arta din Quattrocento şi arta antică. Justificînd atenţia faţă de frumusetea „epicenă"*** şi faţă de frumuseţea virilă, el invita să se ridice imaginea pe un plan superior, unde sentimentul poate să se mărturisească complet[44]. Nu tot aşa vor sta lucrurile în secolul al XVI-lea. Dacă Michelangelo prelungeşte într-o epocă care nu îl mai înţelege şi deja se scandalizează, obsesia lui *Eros platonicus*, Rafael, Correggio şi Tiţian celebrează fără zbucium pe Venus şi frumuseţea feminimă, în clipa precisă cînd neo-platonis-

---

* furia iubirii

** Cu inima de sulf, cu carnea deşirată...

*** De la gr. *epikoinos* = comun. Numele „epicene" desemnează atît masculul cît şi femela unei specii (n. trad.)



Scanned with OKEN Scanner

mul devine la Urbino, la Ferrara și în curțile septentrionale, doctrina dragostei moderne[45]. În cîțiva ani, la începutul Cinquecento-ului, canonul frumuseții feminine se transformă; în locul nimfei mlădii a lui Botticelli, a siluetei dulci a lui Perugino, apar figuri strălucitoare cu o carnație caldă. Idealul definit de Veneția nu mai este cel al adolescentului și al fecioarei, ci al unei femei radioase[46]. Poeme și tratate în cinstea frumuseții feminine se multiplică: Ariosto se oprește în mai multe stanze să descrie voluptuos farmecele zînei Alcine (*Orlando furioso*, VII, v. 11 și urm.)[47]. Discursul pictorilor este și mai senzual, dar vocabularul la modă celebrează încă frumusețea feminină în termenii neo-platonismului și punerea în scenă a unor Venus culcate, Venus ascultînd muzică, pare să țină cont de aceasta[48]. În sfîrșit, un umanist minor, puțin preocupat de altfel de platonism, Agostino Nifo, își compune tratatul despre „frumos" în funcție de Ioana de Aragon; admiratorul nu uită nici una din datele interesînd cele cinci simțuri: formă, armonie, suavitate, dulceață și moliciune. Nu se mai consideră deplasat, ci delicat, să se asocieze finețea și pielea catifelată cu grația proporțiilor. Amintirile literare și filosofice umplu tratatele la modă, virtutea „spirituală" a dragostei socratice nu s-a transformat însă în dragostea platonică din Cinquecento[49].

*NOTE*

1. *Marsile Ficin et l'art*, p. 102; E. PANOFSKY, „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung", în *Monatshefte für Kunstswissenschaft*, XIV (1921), p. 188—209; K. TRAUMAN ȘTEINITZ, „A pageant of proportion in illustrated books of the 15 th c." în *Centaurus*, I (1951), p. 309—333.
2. Alberti amintește cuvîntul împrumutat lui Hermes Trisgemistul de LACTANȚIU, *De div. Iust.*, I., 10, 3: umanitatea îi reprezintă pe zei după chipul său în funcție de natura sa și de originile sale, *Della pittura*, II, ed. Janitschek, p. 93. Citatul lui Asclepios nu este dat decît în textul latin. Acest fragment din Alberti este comentat de K. GIEHLOW, „Die Hieroglyphenkunde des Humanismus...", *art. cit.*, p. 36 și urm.



Scanned with OKEN Scanner

3. *Marsile Ficin et l'art*, p. 118—119.
4. Tăcerea unui istoric avertizat ca Burckhardt este surprinzătoare. De la Bernardino di Siena la Savonarola, toți predicatorii se alarmează de moravurile homosexuale în Toscana: J. SCHNITZER, *Savonarola*, München, 1924, vol. I, p. 272. La moartea Fratelui, Filipepi scrie în jurnalul său că se poate din nou „să te dedai la sodomie fără să te temi de neplăceri" (*Cronaca*, p. 497, citat *ibid.*, vol. II, p. 848). O sursă elocventă de informație este culegerea de *Facetiae* reunite către 1470—1480 (publicate în 1548), a cărei traducere modernă o avem datorită lui A. WESSELSKI, *Angelo Poliziano, Tagebuch*, Iena, 1929 (atribuirea lui Poliziano nu este deloc dovedită); acolo se găsesc numeroase aluzii la pasiunile pentru „garzoni", care justifică reputația Florenței de a fi o „modernă Sodomă", *ibid.*, p. XXXI și urm.
5. M. WACKERNAGEL, p. 339.
6. „Il Codice Magliabecchiano", ed. K. Frey, Berlin, 1892, Cl. XVII, 17, p. 104. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 128, consideră că „femeia nu era singurul obiect (al lui Botticelli) de dragoste". În 1473 suspectul este un tînăr băiat pe nume Berto Pialla: J. MESNIL, *op. cit.*, p. 98 și p. 204, n. 83; despre denunțul din noiembrie 1502, pe care autorul, nu se știe de ce, îl consideră ca un act de inimiciție venind din partea acelor „piagnoni", *ibid.*, p. 211, n. 160.
7. G. SEAILLES, *Léonard de Vinci*, Paris, 1892, p. 12. Afacerea a fost citată la 9 aprilie 1476, hotărîrea trimisă și cei doi acuzați achitați două luni mai tîrziu. Contrar părerii autorului, faptul că acuzația a fost anonimă nu era suficientă pentru a se face dreptate.
8. J. P. RICHTER, *The literary works*, *op. cit.*, p. 457. G. FUMAGALLI, *Leonardo* (texte alese), *op. cit.*, p. 286—7. Despre Salai: E. MULLER, „Salai und Leonardo da Vinci", în *Jahrb. der kunsthist. Samml.* (Viena), N.F., II, 1928, p. 139 și urm., care se străduie să reconstituie și opera pictată a tînărului. L. BELTRAMI a precizat numele și întîmplarea tînărului în *Marzocco* din 7 septembrie 1919. Porecla vine din *Morgante* de Pulci (publicat în 1481).
9. Studiul lui R. KEITLER, despre celebra secțiune anatomică a coitusului, apărută în *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, IV, 1916—1917, se bazează pe erori de fapt pe care le-a subliniat L. BELTRAMI în *Miscellanea Vinciana*, Milano (dec. 1923). Psihanaliza lui Leonardo schițată de: S. FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, trad. fr., Paris, 1927 (publicația originală datează din 1910), a fost tratată sistematic de R. A. TAYLOR, *Leonardo the Florentine*, Londra, 1927, care nu poate avea aprobarea istoricilor. R. S. STITES, „A criticism of Freud's Leonardo", în *College Art Journal*, New York, vol. VII (1948), 4, p. 257—267, a prezentat o critică riguroasă a ipotezelor freudiene: la Florența, Leonardo „certainly had opportunities to observe homosexuality. The humanists there preached the ideal or



Scanned with OKEN Scanner

platonic love of masculine friendship"*, dar homosexualitatea lui Leonardo nu este evidentă. Excelentă punere la punct a lui MEYER SCHAPIRO, „Leonardo and Freud, an art historical study", în *The Journal of the History of Ideas*, aprilie, 1956. Credem că problema trebuie pusă la fel ca K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, *op. cit.*, p. 44 și cum o acceptă recent și R. LANGTON DOUGLAS, *Leonardo da Vinci, his life and his pictures*, Chicago, 1944, p. 8 și 9. Studiul lui G. FUMAGALLI, *Eros di Leonardo*, Milano, 1952, conține cu utile observații de detaliu, un fel de pledoarie care nu se impune.

10. *Codex Atl.*, 358 v.; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 354.
11. A. E. POPHAM, *Les dessins* (ed. fr.), *op. cit.*, p. 54; E. H. GOMBRICH, „Leonardo's grotesque heads", *art. cit.* etc.
12. G. Castelfranco propune o dată foarte îndepărtată înainte de 1473; B. Berenson, nr. 1170 și K. Clark se gîndesc cu verosimilitate pentru data din jurul lui 1480.
13. K. FREY, *Dichtungen...*, IX și LXVIII. Iubirile lui Michelangelo meritau aluziile veninoase ale lui Aretino, în disputa din *Judecata de apoi*: H. GRIMM, *Das Leben Michelangelos*, reed., Leipzig, 1940, p. 787 și urm. Vezi și: J. A. SYMONDS, *The life of Michelangelo Buonarroti*, Londra, 1893, II, cap. XII, p. 381—5.
14. G. MILANESI, *Le lettere...*, *op. cit.*, p. 418; Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, (III), p. 23.
15. E. STEINMANN-G. POGATSCHER, în *Rep. für Kunstwiss.*, XXIX (1906), p. 496; Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, (III), p. 24.
16. F. WICKHOFF, *„Die Antike im Bildungsgange Michelangelos"*, în *Mitteil. des Institutes f. österr. Geschichtsf.*, III (1882), p. 433; E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, p. 229.
17. G. A. Bazzi care, în 1515, cu ocazia unei curse pretinse să-și boteze calul său cîștigător cu numele de „Sodoma" (VASARI, ed. Milanesi, vol. IV, p. 389) și și-l păstră pentru el însuși, este probabil prin această sfidare frivolă reprezentativ pentru libertatea moravurilor epocii (M. WACKERNAGEL, p. 367); el nu este pentru frămîntările din *Eros platonicus*.
18. Simpatia lui Dante pentru sodomiții din cîntul XV din *Infern* a fost cu pricepere folosită de A. GIDE, în *Corydon*; ea merită o interpretare diferită, dacă este adevărat că, așa cum a propus A. Pezard, este vorba de o „sodomie intelectuală" a gramaticienilor și a clericilor infideli limbii lor natale.
19. Unul din poeme este dedicat lui Alberti: P.-H. MICHEL, *op. cit.*, p. 69; V. ROSSI, *Il Quattrocento*, *op. cit.*, p. 267.
20. *Comparationes Aristotelis et Platonis* de Giorgio din Trebisonda sînt din 1455; lucrarea lui BESSARION, *In ca-*

---

* „a avut desigur mai multe prilejuri să observe homosexualitatea. Umaniștii de acolo propovăduiau idealul sau iubirea platonică a prieteniei masculine".



Scanned with OKEN Scanner

*lumniatorem Platonis*, redactată după 1458, a apărut în latină la Roma în 1469. Despre această dispută: L. MÖHLER, *Kardinal Bessario als Theologe, Humanist und Staatsmann*, Paderbon, 1923, I, p. 351—389. V. ROSSI, *Il Quattrocento*, *op. cit.*, p. 98—99. E. ZILSEL, *op. cit.*, p. 226—227.

21. Ph. MONNIER, *Le Quattrocento*, *op. cit.*, II, p. 95 și urm. Numeroase scrisori de „prietenie", adresate de Ficino tînărului său discipol: *Opera* p. 606, 635, 639, 764 etc.
22. *Convivio*, VII, 16: quam utilis sit amor socraticus.
23. E. F. MEYLAN, „L'évolution de la notion d'amour platonique", *Humanisme et Renaissance*, V (1938), p. 418—442. Ficino a avut grijă să sublinieze semnificația pură a lor sale *epistolae amatoriae*, al cărui element amoros este „platonic și onest și nu aristippic și lasciv" (*Opera*, 618). Dragostea despre care este vorba acolo este adeseori prietenia grupului, legătura de încredere și de schimb mutual care îi asigură unitatea: P. O. KRISTELLER, *Studies*, p. 119—120.
24. I. DEL LUNGO, *Florentia*, *op. cit.*, p. 277: „Ne disjunctus post mortem locus ossa separat quorum animos in vita conjunxit amor."* J. A. SYMONDS, *Renaissance in Italy, the revival of learning*, Londra, 1900, dă în cap. VI „third period of humanism", portrete psihologice ale majorității acestor „înțelepți".
25. Despre această tradiție toscană de la Giotto la Michelangelo: pagini clasice de B. BERENSON, *Les peintres italiens*, *op. cit.*, II, care a arătat mai ales valoarea „psihologică" a naturalismului; F. LANDSBERGER, *Die künstlerischen Probleme der Renaissance*, *op. cit.*, p. 18.
26. H. W. JANSON, *The sculpture of Donatello*, *op. cit.*, vol. II, p. 85—6, amintește reputația lui Donatello relativ la această lucrare singulară: „its message... has little to do with the *ethos* of biblical heroes".
27. Literații „fin de siècle", Huysmans, Jean Lorrain, Péladan..., au insistat cu predilecție asupra „androginilor perverși" și efebii echivoci din Renașterea florentină; vezi textele, de un erotism complezent, reunite de Mario PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo*, ed. a 3-a, Florența, 1948, p. 335 și urm.
28. *In Platonis Convivium*, V, 4 și 5.
29. R. BAYER, *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 171 și urm.: modelul și efebia.
30. Mai ales pentru îngerii din *Adorația magilor*, A. E. POPHAM, *op. cit.*, pl. 38.
31. H. OCHENKOWSKI, „The Lady with the Ermine", *The Burlington Magazine*, XXXIV (1919), p. 192 și urm.; G. FUMAGALLI, *Eros di Leonardo*, *op. cit.*, p. 163 și urm., vede acolo prima apariție a androginului.

---

* „Nici îndepărtarea rămășițelor după moarte nu separă sufletele unite în viață de iubire."



Scanned with OKEN Scanner

32. A. E. POPHAM, *op. cit.*, pl. 131 A, 141, 143, 147 *ck.*
33. Windsor, nr. 12276: A. E. POPHAM, *op. cit.*, pl. 24. L. GOLDSCHEIDER, *op. cit.*, pl. 8. Despre ansamblul problemei: K. CLARK, *Leonardo*, *op. cit.*, p. 44—45, și observațiile pertinente ale lui J. THIIS, *op. cit.*, p. 137.
34. Windsor, nr. 12572, A. E. POPHAM, *op. cit.*, 213 A, și p. 70. L. GOLDSCHEIDER, *op. cit.*, pl. 99.
35. P. VULLIAUD, *La pensée ésotérique de Léonardo de Vinci*, reed. Paris, 1945, p. 86 și urm., nu ezită să amintească Cabbala și Orficele, relativ la *sfîntul Ioan* (și ale lui Bachus considerat cu prea multă siguranță ca o operă a lui Leonardo). Observațiile lui Kenneth CLARK, *Leonardo*, *op. cit.*, p. 176, invită la mai multă prudență.
36. M. CRUTTWELL, *Luca Signorelli*, *op. cit.*, p. 44.
37. Ch. de TOLNAY, *Michelangelo*, I, *op. cit.*, p. 110.
38. VASARI, ed. Milanesi, VII, p. 150. Statuia este datată din jurul lui 1496: Ch. DE TOLNAY, I, p. 144.
39. H. WÖLFFLIN, *L'art classique*, *op. cit.*. Observații ale lui A. FORATTI, Gli „ignudi" della volta Sistina, *în L'Arte*, XXI (1918), p. 109—126; vezi *infra*, Partea a III-a , partea V. După Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 64, „ignudi" sînt „genii ale sufletului rațional".
40. Aceste reprezentări au fost preparate de studiile după antic ca și curiosul *Mercur-Orfeu-Apollo* din 1501 (Ch. DE TOLNAY, vol. I, nr. 88) și bustul din 1504 derivat din *Apollo de la Belvedere* (*ibid.* nr. 184); dar registrul „psihologic" din Sixtină este infinit mai bogat și animat. A. CHASTEL, „Les *ignudi* de Michel-Ange" (1975), în *Fables, formes, figures*, vol. I, nr. 12.
41. Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, (III), p. 114.
42. E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, p. 229. Ch. DE TOLNAY, *ibid.*, cap. XX, p. 111 și urm.
43. VASARI, ed. Milanesi, VII, p. 271.
44. Desenul lui Dürer, *Moartea lui Orfeu*, executat către 1494 (E. PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1943, vol. II, p. 95, nr. 928), după o gravură de Mantegna, conține inscripția „Orpheus der erste Puseran" (adică: buggerone, pederast). Acolo se află probabil o aluzie la iubirile din cercurile platoniciene din Renaștere: Orfeu este masacrat de bacante pentru a fi introdus viciul socratic în țara lor: E. WIND, „Two mock-drawings...", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II (1939), p. 206 și urm. Ceea ce ar fi un comentariu ironic al motivului morții lui Orfeu, semnalat mai sus, p. 271.
45. *Marsile Ficin et l'art*, p. 124.
46. E. RODOCANACHI, *La femme italienne (avant, pendant et après la Renaissance)*, Paris, 1922: Conceptul de frumusețe, p. 89 și urm.
47. E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, *op. cit.*, II, cap. V.



Scanned with OKEN Scanner

48. O. BRENDEL, „The interpretation of the Holkham Venus", în „*The Art Bulletin*, XXVII (1946), p. 65 și urm., relativ la opera lui Tițian (New York, Metropolitan Museum), cu rezervele lui U. MIDDELDORF, *ibid.*, XXIX (1947), p. 65, care tind să limiteze simbolismul din aceste tablouri voluptoase.
49. Aug. NIPHI — *De pulchro*, I, fol. 37, citat de E. RODOCANACHI, *op. cit.*, p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

## Demnitatea formelor

Făcînd elogiul lui Giotto, Boccaccio subliniase în trecere eroarea celor care „pictau mai curînd pentru a flata ochii ignoranților decît pentru a place intelectului cunoscătorilor“ (*Decameronul*, VI, 5). Aprobarea literaților era natural acordată artiștilor novatori. Ar fi eronat să se creadă că aceștia nu ar fi avut nevoie de ea. Atît maniera aspră și nedecorativă a lui Masaccio sau a lui Donatello cît și arta lui Giotto erau criticate; și cu cît se înainta în Quattrocento, cu atît mai mult se întărea impresia că la Florența maeștrii cei mai originali, Verrocchio, Botticelli, nu erau acceptați de toți[1]. Rămînea o clientelă legată de formele din Trecento și pictorii întîlneau clienți neînțelegători care se mirau de maniera lor, cu argumentele unui tradiționalism îngust, legat de stilul religios de odinioară: demagogia „piagnone“ va exploata această stare de spirit. Moda formulelor arhaizante și convenționale, ca cea a lui Neri di Bicci, s-a prelungit foarte tîrziu. Periodic, artiști de modestă anvergură ofereau o versiune ușoară unor noi stiluri și chiar un maestru atît de dotat în tinerețea sa ca Perugino și-a asigurat un imens succes comercial flatînd categoria puțin avertizată a publicului florentin; o compoziție din atelierul său, ca *Cenacolo de la San Onofrio*, care ni se pare o capodoperă de o facilitate ușor fadă, entuziasma călugărițele din via Faenza, către 1500[2]. Selecția făcută de Landino în 1481

în al său tablou al pictorilor, de Verino în epigramele sale *de illustratione Urbis Florentiae*, publicaţiile şi intervenţiile literaţilor, nu erau deci inutile. Novatorii sînt discutaţi şi de aceea ei sînt apăraţi; fără îndoială, ei îşi găsesc protectori şi comenzi; dar chiar în ceea ce îl priveşte pe Verrocchio, Botticelli sau Leonardo, atenţia admirativă a publicului nu exclude anumite zone de neîncredere. Dacă nu ar fi fost aşa, nu l-am vedea pe Leonardo insistînd într-o scrisoare destinată comisiei municipale din Piacenza pentru ca ea să nu aleagă artişti apreciaţi de mulţime, ci pe cei pe care îi preţuiesc experţii, cunoscătorii. Aceştia sînt evident amatorii de artă sensibili la „calitate". Leonardo îi mustră pe pictorii care cred că obţin succesul ieftin prin frumoase efecte ale materiei[3]. Şi acelaşi sentiment exista în 1482, printre pictorii de la capela Sixtină, dacă dăm crezare unei anecdote faimoase: Cosimo Rosselli recursese, din ignoranţă sau lenevie, la împăstări şi la retuşuri în aur; colegii săi şi-au bătut joc de el, dar aceste efecte de lux facil l-au orbit pe Pontif care, în indignarea generală, i-a dat recompensa promisă celei mai bune echipe[4]. Aceasta însemna un scandal în ochii toscanilor: Papa subapreciase ceea ce este esenţial, „demnitatea formelor".

Convingerea fundamentală a „modernilor" era că artistul trebuie să examineze natura şi nu să se intereseze de schemele monotone şi perimate, care sînt asimilate recopiindu-se modelele anterioare. Dar practicile din Trecento nu dispăruseră. „Natura" rămînea încă de redefinit, chiar după clara declaraţie a tratatului de pictură, unde Alberti zeflemiseşte pe prostănacii prezumţioşi care pretind, *senza avere esemplo alcuno dalla natura**, să îşi merite renumele; aceşti ignoranţi nu fac decît să perpetueze propriile lor erori, căci însuşi principiul Frumosului, pe care l-au descoperit cu trudă spiritele exersate, le scapă: *fuggie l'ingegni non periti quella idea delle bellezze quali i beni*

* fără a avea nici un exemplu dat de natură

*exercitatissimi appena discernono**[5]. În toate polemicile artistice ale secolului revine o dublă afirmație, care pentru novatori nu constituie decît una. Ideea de frumusețe se naște din explorarea naturii, dar aceasta nu vorbește decît celui care știe să o întrebe; natura ascultă de o „idee a frumuseții" care nu se formează fără ea în spirit, dar care nu poate fi sesizată decît de artă. Cum este posibilă această operație? Pentru generația lui Verrocchio, Botticelli, Leonardo, legătura între experiență și idee, real și ficțiune, formă și semnificația sa, a încetat să mai fie simplă. Tensiunea între cei doi factori nu putea decît să se mărească în clipa în care natura capătă o valoare mai puternică și Frumosul devenea o solicitare mai tiranică.

Indiciul cel mai însemnat al acestei evoluții este apariția unei noțiuni noi de operă de artă concepută ca un tot coerent, un fel de organism superior simplei sume a elementelor sale[6]. Într-un fragment important din *Teologia platoniciană*, Ficino aplicase această noțiune la cosmos: „Dacă se iau în considerație plantele și animalele: membrele lor sînt organizate în așa fel încît fiecare este plasat acolo unde trebuie să fie de folos celorlalte: dacă îl suprimi toată structura se prăbușește. Toate membrele sînt deci grupate ținîndu-se seama de ansamblu. Astfel toate părțile lumii concurează oarecum la frumusețea universului întreg, în așa fel încît nimic nu poate fi înlăturat, nici adăugat". Acest text capital este din 1482[7]. În *De re aedificatoria* de Alberti, redactată douăzeci sau douăzeci și cinci de ani mai devreme, dar publicată în 1485, putem citi la fel că frumusețea constă într-o „anumită armonie rațională a tuturor părților astfel încît orice adăugire, orice suprimare, orice schimbare nu poate decît să o compromită"[8]. Acolo se află o adăugare importantă la definițiile din *Della pittura*; decis să evite orice noțiune metafizică,

* talentelor neexperimentate le scapă acea idee de frumusețe pe care abia cei experimentați o discern.

Alberti se mulţumise să povestească anecdota fiicelor lui Croton alese de Zeuxis „per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina“[9]. Această selecţie nu este, de fapt, decît un punct de plecare; noua noţiune indică unde este capătul procesului artistic. Aceasta este o formulă a lui Aristotel care i-a orientat pe florentini: ea se găseşte în *Poetica* (VIII, 9), unde definiţia poeziei ca μιμησις este imediat completată prin principiul de a se considera în obiectul de imitat coerenţa internă care îi este esenţială: „Elementele sînt unite în aşa fel încît dacă unul din ele este modificat sau scos, ansamblul este distrus sau schimbat, căci dacă prezenţa sau absenţa unui lucru nu îl afectează, aceasta înseamnă că nu este vorba de un element din acest întreg“. Acolo este vorba de „adevărul“ la care trebuie să aspire poetul şi nu despre frumuseţe. Transferul operat de Alberti şi Ficino este cu atît mai remarcabil: transmisă prin itinerarii directe sau indirecte (Cicero, Quintilian), această noţiune a unităţii organice care apare tîrziu, este sesizată cu putere de către primul pentru a preciza idealul de frumos şi de următorul, pentru a celebra universul *sub specie pulchri**. În cele două cazuri se distinge oroarea pentru fragmentar şi pentru difuz: această definiţie a frumosului artistic este singura care a contat în Renaştere. Ea este comandată de două analogii precise, cea a fiinţei vii şi cea a universului; aceeaşi noţiune care exprimă idealul artei se aplică unităţii specifice a vieţii şi celei a lumii. Acest joc de echivalenţe caracterizează gîndirea epocii.

I se pot adăuga două preocupări, cele mai evidente ale atelierelor florentine: unirea strînsă dintre artă şi matematici, grija pentru însufleţirea completă. Prima pare să trimită la un principiu binecunoscut al platonismului antic care subordonează arta la formele absolute[10], a doua este mai curînd conformă cu principiile neo-platonismului şi ideii valorii „magice“ a formelor. Acolo se află

* sub aspectul frumuseţii



Scanned with OKEN Scanner

un acord care nu poate fi fortuit, între formulele redescoperite pornindu-se de la textele antice și valorizate de umaniști și inițiativele artiștilor. Este îngăduit să ne întrebăm dacă în unele cazuri importante ele nu au fost stimulate de celelalte.

## I. ESTETICA MATEMATICĂ

Perspectiva este propriu-zis optica. În această calitate ea este reprezentată printre artele liberale pe mormîntul de bronz al lui Sixt al IV-lea, cu un „motto" luat din opera clasică a lui John Peckham: *Sine luce nihil videtur*. Tratatul lui Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, propune o optică spre folosința pictorilor. Alberti în tratatul său din 1435, a cărui primă carte este consacrată expunerii tehnice a construcției geometrice a spațiului și toți artiștii care au fost determinați să expună aceste formule, nu pretindeau să aducă o știință nouă, ci să tragă din teoria matematică a viziunii concluzii practice inedite. Procedeul constructiv care constă în tratarea tabloului ca intersecția unui plan cu piramida optică, este în mod fățiș împrumutat din geometrie[11], dar Alberti observă o rezervă deliberată asupra naturii însăși a viziunii. Noutatea în acest domeniu este de a îmbogăți tradiția euclidiană a „conului" de viziune, care avea legătură cu practica perspectivei axiale, cea a lui Giotto și a Trecentiștilor; există acum trei factori de considerat: mărimea obiectului, distanța sa, locul ales pentru intersecție sau planul tabloului. Se începe, de fapt, cu definirea grafică a unui receptacol spațial. Această *perspectiva artificialis* era concluzia unei serii de experiențe, efectuate de-a lungul Trecento-ului, asupra reprezentării spațiului (*Prezentarea la Templu* a lui Ambrogio Lorenzetti este exemplul cel mai remarcabil); ele sînt normalizate prin mecanismul punctului de fugă și jocul triunghiurilor asemenea care fixează mărimi descrescînde pe linii perpendiculare pe planul tabloului sau ortogonale[12]. Pentru prima



Scanned with OKEN Scanner

oară, procedeele erau puse în legătură cu domeniul demonstraţiilor matematice. Claritatea sa şi uşurinţa sa în expunere vor face meritul durabil al tratatului, dar soluţia sa cerea perfecţionări tehnice care vor interveni la începutul secolului al XVI-lea[13] şi ca nu se impunea ca singura soluţie posibilă.

Florentinul care îşi va propune să stabilească arierplanul ştiinţific al perspectivei aplicate nu a fost Alberti, ci Ghiberti în a treia carte din ale sale *Commentari* redactate către 1450—1460. Teoria sa despre optică nu este decît o mediocră îmbinare a textelor împrumutate de la autorităţile „ştiinţifice", în particular John Peckham şi Vitellion. El le datorează ideea că actul viziunii implică judecata intelectuală în aprecierea distanţelor şi acumulează teoreme pentru a arăta că unghiul vizual nu ajunge pentru a determina distanţele; este necesară suprafaţa plană orizontală determinată de liniile de fugă ale ortogonalelor. Acest plan de referinţă permite să se mărească şi să se nuanţeze unitatea compoziţiei; panourile celei de a doua uşi a Baptisteriului arată acest lucru suficient. Ghiberti nu aşteaptă nimic altceva de la perspectivă[14].

Cu toate că numele lui Brunelleschi este cu bunăvoinţă menţionat în dedicaţia din tratatul lui Alberti, nimic nu indică ca el să se afle la originea construcţiei propuse în *De pictura*. Importanţa istorică a cercetărilor savante ale lui Brunelleschi a fost mai ales subliniată de umanistul din cercul lui Ficino, care a redactat către 1480 biografia marelui arhitect: „El a pus la punct şi a practicat ceea ce pictorii numesc astăzi perspectivă"; această ştiinţă nu este decît o parte din studiul mai general al mărimilor şi diminuărilor proporţionale la distanţe cărora „Brunelleschi le-a fixat regula". Biograful face descrierea celor două panouri — văzute de la Baptister şi de la Signoria — pictate în acest efect de arhitect, trăgînd concluzia redescoperirii unei discipline antice[15]. Brunelleschi este exilat în detrimentul lui Alberti, care se declara inventatorul noii



Scanned with OKEN Scanner

metode; această mică rivalitate nu este fără interes, căci „știința" nouă presupune întîlnirea între perspectiva pictorilor care este un mijloc de a ordona suprafața unui tablou și cea a arhitecților care este un mijloc de a gîndi ordonarea „armonioasă" a edificiilor[16].

Funcția perspectivei nu este simplă și nu trebuie să fie simplificată; ea permite să se re-creeze realul, să se organizeze compoziția pe trei planuri și să se armonizeze ansamblul astfel format cu însăși suprafața picturii[17]. Fiecare artist folosește acest lucru în mod diferit: Donatello procedează primul la o explorare completă, pentru a-și anima reliefurile în limitele totale ale posibilului. Pictorii multiplică ca și el dispozitivele: personaje-ecrane, efecte de materie, care readuc formele în față și le fac să participe la aranjarea suprafeței. Un examen mai precis al metodelor arată chiar că perspectiva strictă, cu un focar unic, determinînd un spațiu cubic, nu s-a impus în nici un fel, chiar la Uccello pe care legenda l-a făcut fanatic al perspectivei. Această „legendă" este o manifestare tipică a tendinței de a considera artistul ca un „cercetător", un discipol al lui Hermes, în slujba Rațiunii universale. Dar Uccello nu folosește decît rar și tîrziu noua metodă. Departe de a reprezenta aplicarea acesteia, celebrul *Potop* prezintă mai multe puncte de fugă, ca pentru a sugera o mișcare de rotire a privirii[18]. Ceea ce este și mai surprinzător, este faptul că Uccello pare să fi încrucișat în *Nașterea* de la San Martino della Scala, ortogonalele în funcție de două puncte de fugă[19]. Reacțiile lui Filippo Lippi nu sînt mai puțin capricioase. Trebuie să conchidem că artiștii erau mai puțin interesați de reprezentarea riguroasă a spațiului decît de un nou registru de efecte.

Acesta este faptul căruia îi putem găsi o dovadă în succesul însuși al studiilor de perspectivă aplicate la domeniul decorativ. După o anecdotă celebră, *Donatello îi spunea adeseori lui Uccello, cînd el îi arăta cu complezență coroane heraldice sau bule cu șaptezeci și două de fețe și cu vîrfuri de*



Scanned with OKEN Scanner

*diamant, talaşuri înfăşurate pe un baston şi alte ciudate desene de perspectivă: „Paolo, perspectiva ta te face să laşi ceea ce este sigur pentru ceea ce este nesigur. Toate aceste lucruri nu sînt bune decît pentru cei care fac marchetărie"*[20]. Această remarcă caustică are o dublă semnificaţie: ea arată că, încă de la început, la studiul spaţiului era asociat cel al corpurilor geometrice şi ea subliniază importanţa marchetăriei. Studiul corpurilor solide, ca şi cel al distanţelor, face parte din geometria pictorilor: cuşca abstractă a spaţiului este făcută pentru a adăposti corpuri armonioase, fie cele cinci corpuri ale lui Platon care au un fel de întîietate cosmologică după ştiinţa contemporană[21], fie poliedre mai complexe, coroane şi panglici de un bogat efect ornamental. Este greu să nu amintim definiţia lui Platon, care i-a încîntat întotdeauna pe admiratorii formulelor abstracte: „Suprafeţe şi corpuri care sînt determinate de regula şi măsura unghiurilor, nu sînt doar frumoase în raport cu altele, ci întotdeauna şi în ele însele, şi produc o plăcere specifică care nu are nimic comun cu excitarea simţurilor" (*Philebos*, 51, *c*)[22]. Este vorba de cub, de sferă, de piramidă, pe scurt de figurile geometrice la a căror răspîndire a contribuit moda *perspectivei* şi căreia marchetăria i-a asigurat răspîndirea în decor. Exista, într-adevăr, o afinitate naturală între construcţia geometrică a figurilor sau cea a spaţiului, bazată pe articularea planurilor, deci un decupaj de forme simple şi *intarsia* care provine din îmbucarea triunghiurilor, a pătratelor şi a trapezelor[23]. Se vede aici forma matematică creîndu-şi în mod exact obiectul său. Planul perspectivei este o tablă de şah: în schemele de construcţie, se pleacă de la un caroiaj regulat şi dreptunghiurile egale juxtapuse produc în fuga lor triunghiuri asemănătoare. Nimic nu se potriveşte mai bine cu marchetăria. Cei care se numesc „maestri de prospettica" sînt, în realitate, „intarsiatori". Asocierea tehnicii „intarsia" cu montaje în perspectivă va fi atît de limitată timp de o jumătate de secol, încît i se poate raporta moda decorurilor „abstracte", în parti-



Scanned with OKEN Scanner

cular al frumoaselor „perspective urbane" sau arhitecturi pure. Originea lor trebuie să fie căutată într-adevăr în panourile de marchetărie care ocupau părţile din faţă ale lăzilor, sau se găseau aşezate în ancadramentele de lemn pe pereţi, ca cel pe care inventarul Medicilor îl menţionează în camera lui Lorenzo[24]. Reprezentările arhitecturale pe care noi le cunoaştem nu au avut altă folosire: ele împodobeau lăzi sau pereţi de apartament, substituindu-se scenelor narative şi decorurilor înflorate de tapiserii. Această dezvoltare ornamentală a perspectivei şi a construcţiilor abstracte în al doilea şi al treilea sfert de secol răspunde unei „viziuni *a priori*", unui gust al formelor geometrice, în care plăcerea speculativă naşte o problemă de stil.

Aceasta însemna a trage consecinţe originale din cunoştinţele ştiinţifice şi, într-un cuvînt, a aplica artei anumite teoreme. Principiile filosofice ale perspectivei se rezumă într-adevăr la ideea că spaţiul este în întregime traversat de lumină (prin aceasta el este „inteligibil") şi de structură matematică (prin aceasta el este măsurabil). Aceste două puncte, pe care le-am găsit deja la anumiţi savanţi din secolul al XIII-lea, ocupă un loc central în „fizica" din secolul al XV-lea şi în doctrina lui Ficino. Unul dintre aceste tratate de tinereţe, *Quaestiones de luce*, insistă asupra faptului că propagarea razelor nu este o deplasare de elemente corporale. Lumina este *cosa spirituale* şi nu poate decît să creeze efecte inteligibile. Comentariul la *Timaios* va consolida această intuiţie prin teoria sufletului lumii şi concepţia matematică a spaţiului care decurge din aceasta: *Non solum vero per numeros sed etiam per figuras describitur anima, ut per numeros quidem incorporea cogitetur, per figuras autem cognoscatur ad corpora naturaliter declinare**[25]. Legătura corpului cu realitatea invizibilă (sau inteligibilă), este cea a

* Sufletul e descris nu numai prin numere dar şi prin reprezentări, ca prin numere să fie înţelese chiar şi elementele necorporale, prin reprezentări însă ca să se cunoască faptul că se unesc în mod natural cu elementele corporale.



Scanned with OKEN Scanner

geometriei cu aritmetica sau, dacă dorim, a perspectivei cu muzica. Aceasta este ordinea platoniciană care dezvoltă intuiţia cosmosului armonios. Arta poate atît de uşor să beneficieze — cum pretindea Alberti — de „certitudinile" matematice, întrucît ea provine dintr-o ştiinţă integral orientată spre desfăşurarea unui cosmos „armonic". Formula de elogiu suprem va fi cea care celebrează aptitudinile artistului pentru geometrie şi proporţii. În *Summa aritmetica* pe care o publică la Veneţia în 1494, Pacioli schiţează tabloul „pictorilor matematicieni", adică al artiştilor avansaţi care nu tratează perspectiva fără calculul corespunzător. Acesta este faimosul pasaj unde el îşi citează maestrul, monarhul picturii, Piero de'Franceschi. Lista sa îi cuprinde pe Mantegna, pe cei din familia Bellini, pe Signorelli, pe Melozzo şi din Florenţa, pe Botticelli împreună cu cei din familia Ghirlandaio. Botticelli îşi are firește locul printre cei care *sempre con libello e circino lor opere proportionando a perfection mirabile conducano**[26].

La mijlocul secolului Castagno şi Piero della Francesca făcuseră în acest sens din *perspectiva artificialis* baza strictă a marii picturi[27]. În perioada următoare a avut loc un fel de „moment de respingere" a metodelor albertiene: Pollaiuolo dispune liber figurile în peisaj; Botticelli se interesează de linie, de profil, de aranjarea în suprafaţă; acest fapt este cu atît mai remarcabil cu cît el cunoaşte perfect „construcţia legitimă", o foloseşte cînd îi convine şi trece drept maestrul acelei „integra proporzione"[28]. Sentimentul lipsurilor artistice ale construcţiei albertiene este poate şi mai puternic la Leonardo; căci el a elaborat în cele din urmă o metodă de perspectivă diferită de cea a lui Brunelleschi şi Alberti. Cellini face aluzie în memoriile sale la un tratat al lui Leonardo pe care l-ar fi achiziţionat în Franţa şi căruia îi laudă simplitatea. Cu atît mai mult cu cît el poate fi reconstituit; era vorba de o

* cf. p. 229 vol. I.



Scanned with OKEN Scanner

proiecție nu pe o suprafață plană ci pe o suprafață sferică — al cărui tablou nu ar fi decît proiecția plană. Acest procedeu are avantajul de a respecta legile micșorării aparente cînd vederea se mișcă lateral: avem de-a face acolo cu o perspectivă sintetică mai suplă decît vechea metodă. Leonardo scrie: „Noi avem o experiență constantă asupra acestei perspective simple în care intersecția taie piramidele ce propagă imaginile ochiului la egală distanță de ochi, grație formei curbe a luminii ochiului unde piramidele vizuale sînt tăiate la egală distanță de puterea vizuală“ (ms. E, fol. 16 *a*). El preferă acest procedeu rețetei lui Albeti judecată mai arbitrar, căci ea alterează micșorarea aparentă a obiectelor situate în marginile cîmpului de vedere[29]. Reforma perspectivei se află în centrul preocupărilor lui Leonardo[30].

Rezultă că pictura, fiind știință și încă știință prin excelență, trebuie să fie capabilă de „demonstrații matematice“. Rigoarea instrumentului matematic are în mod evident ca scop să cucerească „l'armonica proporzionalita la quale è composta di divine proporzioni“. Insistența imperativă asupra fundamentului matematic al științei își găsește justificarea sa ultimă în faptul că nu există pictură fără posedarea armoniei, nici armonie fără „proporzionalità“, nici raporturi măsurabile fără legea numerelor[31]. Dar restrîngînd astfel termenii pentru a asigura mai bine „demnitatea formelor“, se întîlnește o limită abstractă de care spiritul nu este satisfăcut. Armonia de care este vorba să fie atinsă este unitatea însăși a naturii, dar matematicile nu sînt decît un aspect al opticii. Pictura „universală“ trebuie să răspundă unei științe „totale“ a viziunii, dar pentru aceasta există trei perspective: cea a proporțiilor descrescînde, cea a intensității descrescînde a culorilor, cea a „perceptibilității“. O întreagă categorie de fenomene în care intră dispariția lentă a obiectelor și iluziile vederii, este esențială pentru pictură[32]. Leonardo renunță în cele din urmă la o definiție unitară. I se întîmplă să recomande reguli ale perspectivei pentru controlul figurilor,



Scanned with OKEN Scanner

nu pentru compoziție[33]; și chiar să nu fie sigur de aplicarea matematicilor la artă: „*Dacă geometria trimite orice suprafață înconjurată de linii la figura pătratului și orice corp la figura cubului, dacă aritmetica își face la fel rădăcinile sale pătrate și cubice, acest lucru se datorează faptului că ambele științe nu au drept obiect decît cantitatea continuă și discontinuă, dar ele nu au nici o grijă față de calitatea care este frumusețea operelor din natură și podoaba lumii*[34].

Leonardo a avut deci de mai multe ori sentimentul unui impas în încercarea florentină de a identifica știința matematică cu arta. Chiar aici se află, într-un sens, cheia evoluției sale. Există în rezerva sa crescîndă un demers paralel cu cel al filosofilor care afirmau necesitatea principiului matematic, declarîndu-l totodată insuficient. Această evoluție poate fi caracterizată ca o trecere de la mecanic la organic[35]. Experiențele din ultimii ani ai secolului arată suficient că în domeniul peisajului și al figurii, în cel al valorilor și al tonurilor, exista un fel de nerăbdare generală de a scăpa de cadrele „statice". Era suportată cu mai puțină convingere autoritatea definițiilor elevate ale artei care făcuseră din spațiul perspectival și din corolarul său, corpurile pure, conținutul ideal al picturii[36]. Un fel de concurență se stabilește între arhitectură și peisaj, între forma geometrică și figură. Din această dificultate ascunsă se va naște compoziția „clasică"; predilecția lui Leonardo și după el a lui Rafael, pentru grupul piramidal, răspunde dorinței de a restitui ordonanța geometrică a lui Piero într-un nou climat[37]. Dar specifică pentru Rafael a fost tocmai căutarea unității complete a structurii expresiei, scăpînd din conflictul între cele două principii, care l-a stingherit pe Leonardo.

## II. VIAȚA ȘI MIȘCAREA

Quattrocento-ul a descoperit seducția „mișcării" și a formei „dinamizate" cu o prospețime pe care



Scanned with OKEN Scanner

o exprimă o dată în plus Alberti: *Noi pictorii, dorim ca prin mișcarea corpului să înfățișăm mișcările sufletului... Este necesar deci ca pictorii să aibă o cunoaștere perfectă a mișcărilor corpului și să le învețe de la natură pentru a imita, oricît de dificil ar fi acest lucru, multiplele mișcări ale sufletului. Cine, fără să fi încercat, ar putea crede cît este de dificil să redai un chip care rîde fără să îl faci trist mai degrabă decît vesel? Și cine ar putea, fără mult studiu, să exprime chipuri în care gura, bărbia, ochii, obrajii, fruntea, să se unească în rîs sau în lacrimi? De asemenea trebuie să învețe acest lucru de la natură cercetînd aspectele cele mai fugitive ale lucrurilor și cele care îl fac pe spectator să-și imagineze mai mult decît nu vede*[38]. În opusculul *De statua*, aceste observații sînt extinse la sculptură și completate de studiul proporțiilor corpului uman. Acestea sînt efectiv cele două aspecte ale „antropologiei estetice", care încep de la „canon" și se încheie cu „fizionomia"[39].

Unul din punctele cele mai originale ale platonismului florentin a fost, într-adevăr, insistența sa asupra faptului că orice formă vizibilă este vie, animată, dotată cu mișcare și că principiul oricărei mișcări este sufletul însuși: aceste noțiuni nu pot fi disociate. Ficino rezumă o atitudine de spirit generală: *per ejus praesentiam apparet in corpore imago aliqua per se mobilis facultatis, fitque ibi motus in omnem partem quod significat animam esse fontem motus unde libera et universalis effluit agitatio**[40]. Invers, toate mișcările corpurilor vizibile trimit la o formă însuflețită care le dirijează. Mișcarea corpului viu este propriu-zis limbajul sufletului și cu cît ea este mai frenetică cu atît mai bine pune în evidență resortul psihic, secretul vivace al realității. De asemenea se va face elogiul dansului și mai ales al dansurilor violente dionysiace: *a Baccho* (habe-

---

* prin prezența acestuia în corp apare o imagine a capacității de mișcare prin sine însuși și acolo devine mișcare în orice parte, ceea ce înseamnă că sufletul este izvorul mișcării, de unde mișcarea curge liberă și generală.



Scanned with OKEN Scanner

mus) *festivam in motu membrorum concinnitatem**: acestea sînt cele mai semnificative, cele mai frumoase.

Doctrina umanistă nu făcea, o dată în plus, decît să justifice şi să ilustreze ceea ce îi interesa pe artiştii toscani; pentru cei mai moderni dintre ei, această „demnitate a formelor" care se adresează inteligenţei cunoscătorilor nu este doar „symetria", ci „viaţa". Era vorba de a se sfărîma canoanele fixate în Trecento mereu admise în acele „botteghe" populare. Însă această exigenţă avea nevoie de a fi definită şi deschidea calea unor stiluri foarte diverse. Scriind că un „filosof trebuie să se arate reţinut în conversaţie şi nu să gesticuleze ca la scrimă", Alberti se gîndeşte probabil la Învăţaţii şi Sfinţii lui Donatello; aceeaşi critică a mişcării lor excesive este reluată cîtăva vreme mai tîrziu de Filarete. Probabil Ghiberti este cel care realiza cel mai bine, pe a doua Poartă a Baptisteriului, idealul de vitalitate elegantă a lui Alberti[41].

Donatello avea de partea sa autoritatea şi exemplul acelor „putti" şi „bacanele" antice. Către 1460 reacţia contra stilului grav şi reţinut, atitudinilor calme, este generală la Florenţa. Stampa multiplică figurile care saltă şi dansează[42]. Pollaiuolo pictează la Arcetri ale sale „Bacante" frenetice, dezarticulate de mişcare. Moda atinge toate formele de intensitate şi de expresie. Pollaiuolo, singurul pictor faţă de care cunoaştem interesul lui Ficino, a luat, în acest sens, iniţiative senzaţionale. Vasari a subliniat originalitatea sa: *„El s-a ocupat de nud într-o manieră mai modernă decît orice maestru anterior şi a disecat mai multe cadavre pentru a le cunoaşte anatomia. El a fost iniţiatorul studiului muşchilor în funcţie de forma lor şi de poziţia lor în corp*[43]. Istoricul citează gravura luptei nudurilor ca exemplul-tip al stilului „energetic" derivat din acesta; se poate tot atît de bine cita desenul lui *Adam* (Uffizi), statue-

---

* De la Bacchus avem o eleganţă plăcută în mişcarea membrelor



Scanned with OKEN Scanner

tele şi suita de munci ale lui Hercule. Neîndoielnic, Antonio a ales această temă a eroului „fizic“ pentru a expune un nou canon a figurii în acţiune[44]. Singurul maestru care ar fi înfăţişat la acelaşi grad aceste preocupări este Signorelli; el păstrează din învăţătura lui Piero della Francesca gustul pentru grupurile statice şi gesturile reţinute, dar figurile posedă încărcătura nervoasă, străină impasibilităţii maestrului din Borgo[45].

Stilul „coregrafic“ a luat la Florenţa o amploare care merită atenţie. El regăseşte în anumite cazuri ritmuri „gotice“ care îl pot conduce spre informaţia fiziologică şi sensul vieţii organice. Deja anumite desene ale lui Pollaiuolo conţin siluete fără modeleu, rezumate abstracte care conferă doar conturului funcţia expresivă. Braţul care se mlădia, piciorul care se îndoia, devin arabescuri funcţionale[46]. Printr-un fel de „sublimare“, arta lui Botticelli este în parte provenită de acolo[47]. Dansul este pentru el ca starea naturală a corpului, semnul cel mai eficace al mişcărilor sufletului. Nimic nu este mai deliberat; practica lui Botticelli este în acord cu observaţiile sistematice schiţate de Alberti despre fluturarea voalului nimfelor, zborul capricios al părului, crisparea mîinilor[48]. Niciodată mimica afectivă nu a ajuns la atîta acuitate; de unde o artă a siluetelor care nu mai permitea decît acordarea unei importanţe ocazionale compoziţiei matematice. Agitaţia şi mimica ce nu cunoaşte decît fericirea păţimaşă sau melancolia, presupun o tensiune nervoasă care, în ochii prietenilor lui Ficino, amplifica doar „demnitatea„ „formelor“. Totuşi, din 1475, îşi croia drum o tendinţă către „blocare“, o întoarcere la impasibilitatea pe care Verrocchio o prepară cu sensul său obişnuit al responsabilităţilor şi care va fi în principal opera lui Leonardo. Mişcarea violentă nu mai este un ideal.

Desfăşurarea musculaturii putuse să pară un mijloc privilegiat cu scopul de a dota figurile cu această mişcare, care este semnul imediat al vieţii. În fiecare pagină, Ficino insistă asupra acestui adevăr care dovedeşte, după el, că natura



Scanned with OKEN Scanner

trăieşte, ca omul, căci ea dansează, ca el, împreună cu elementele, animalele, plantele care cresc, oferind spectacolul unei mişcări infinit de diversificată şi a unei mobilităţi prodigioase. Această agitaţie confuză devine inteligibilă în ordinea celestă; se poate, trebuie deci să fie descrisă esenţa lucrurilor ca un dans minunat: simbolul său este dansul etern al muzelor. Se poate de asemenea recurge la metafora chipului binevoitor, căci universul se comunică printr-o strălucire asemenea unui surîs, „acelui surîs total graţios care reprezintă fericirea perfectă cu care ne umple însăşi virtutea sa şi fericirea fără emoţie“[49]. „Fizionomia“ este aspectul esenţial al fiinţei universale. Corpul uman posedă prin aceea o valoare de comunicare totală; îndeosebi chipul: „Tu ştii, scrie Ficino, în ce măsură un chip de om în lacrimi trezeşte uşor mila, în ce măsură chipul unei persoane îndatoritoare sare şi acţionează asupra ochilor, a imaginaţiei, a spiritului, dispoziţiilor...“ De unde puterea artei care dispune de toate aceste semne[50].

Leonardo avea conştiinţa clară că aceste speculaţii interesau arta pictorului: *Că pictura este filosofie derivă din faptul că ea tratează despre mişcarea corpurilor în vioiciunea imediată a poziţiilor lor şi filosofia de asemenea se ocupă de mişcare*[51]. Aceasta este gîndirea lui Alberti, dar Leonardo multiplică precauţiile: el critică nudurile prea încărcate cu muşchi şi anatomiile deformate, „asemenea unor saci cu nuci“, din şcoala lui Pollaiuolo. Condamnă tipurile monotone, derivînd dintr-un canon prea rigid, analizînd ceea ce el numeşte „cel mai mare defect al pictorilor“: *Este o mare greşeală pentru pictori cînd ei repetă aceleaşi mişcări, chipuri drapate în aceeaşi „storia“ şi fac majoritatea chipurilor asemănătoare cu cele făcute de maestrul lor. Acest lucru m-a mirat adeseori...* Explicaţia sa este foarte cunoscută: avem de-a face aici cu o capcană a subiectivităţii. Sufletul pictorului se îndrăgosteşte într-un mod inconştient de un tip pe care îl reproduce cu plăcere. Trebuie să te aperi de acest lucru şi „să compui

un model după regula unui corp natural, a unui canon demn de elogiu și să te măsori acolo pe tine însuți"[52]. Altfel spus, este necesară o regulă critică pentru atingerea unui fel de impersonalitate, la distanța necesară pentru marea artă.

De la Ghiberti, gustul pentru siluetele grațioase și pentru grupurile liniștit ordonate nu fusese pierdut de arta florentină. Criza din anii 1460 nu împiedicase arta delicioasă și reținută a lui Desiderio. Intîlnirea dintre acest curent delicat și „expresionism" s-a realizat la Verrocchio. O alegere se impunea în gama sentimentelor: Verrocchio precizează tipul suav al adolescentului și tipul violent al războinicului și opune astfel delicatețe și „terribilità" într-un dublu relief celebru. Restaurarea *Faunului jupuit* efectuată de el constituia un veritabil exercițiu de fizionomie aplicată. Calmul chip al lui *Cristos înviat* de la Careggi, dacă opera datează din 1465, indică o căutare nouă. Ea reușește în grupul de bronz al lui Cristos și al Sfîntului Toma pentru nișa de la Or San Michele, executat către 1475—1480, unde modelul este în întregime supus realizării unui fel de zîmbet dificil[53]. Către 1480 se generaliza într-adevăr o nuanță de expresie distantă și ambiguă, prin care trebuie să se simtă trecînd emoții contrare și mișcarea interioară care îndepărtează sufletul de la mișcările tumultoase ale animalității[54]. Acesta este lucrul pe care îl va dezvolta Leonardo, cu o măiestrie exactă a jocului mușchilor care comandă expresia „reținută" și un sens excepțional al mișcării blînde și continue, singura aptă să indice seducția grației[55].

Nimic nu l-a chinuit mai mult pe Leonardo ca lucrările din domeniul fiziologiei aplicate. Tratatului de anatomie care le constituiseră baza puțin i-a lipsit ca să nu fie publicat. Desenele anatomice ale lui Leonardo sînt abundente. Unele sînt scheme care rezumă cunoștințele comune, altele însemnări personale, altele, în sfîrșit, studii comparative asupra structurilor umană și animală, sau surprinzătoare variații „fizionomice" asupra chipurilor monstruoase, care combină ființe



Scanned with OKEN Scanner

„posibile" plecînd de la elemente observate[56]. Aceste lucrări au fost puţin cunoscute, dar ar fi suficiente cîteva exemple pentru a face să pară desuete imaginile anterioare. După 1500 Botticelli, cu dispreţul său pentru formele anatomice, se află iute, contrar darului său grafic şi al efectelor sale de mişcare, în afara modei. Cunoştinţele anatomice devin necesare pentru a se obţine minimul de elocinţă expresivă. Vasari a notat foarte bine cum Rafael a ieşit din maniera fadă a lui Perugino prin cîteva studii de anatomie: el a învăţat inserţiile muşchilor şi mecanismele lor şi a recunoscut astfel secretul mişcărilor delicate şi graţioase[57]. Cunoştinţele ştiinţifice vin aici să confirme un stil. Dulcei anatomii a lui Rafael i se opune cea a lui Michelangelo; el se interesa de acest lucru atît de intens, încît acesta a fost singurul tratat de ştiinţă aplicată, pe care intenţiona să îl scrie vreodată[58]. Acest lucru înseamnă că anatomia nu este decît baza unei „fizionomii" extinsă la întreg organismul: mecanica corpului nu este distinctă de cea a sufletului. Şi personajul în mişcare este apt să semnifice tot.

## III. OMUL ŞI LUMEA

Dezvoltarea artistică din secolul al XV-lea nu oferă deci nimic linear. În jurul lui 1460 se multiplică semnele de schimbare în preocupările atelierelor italiene; într-o artă maturizată de marile experienţe ale lui Masaccio şi Piero şi stimulată de exemplele flamande, se văd reapărînd două preocupări din Trecento-ul toscan: gustul pentru chipul individualizat şi pentru marile panorame.

La Florenţa poziţia este totuşi mai puţin strălucitoare decît era la începutul secolului: sculptorii şi arhitecţii săi domină încă peninsula, dar nu pe pictorii săi. Nu tablouri cer acum prelaţii din Roma sau notabilii din Veneţia lui Pollaiuolo sau lui Verrocchio. Florenţa a pierdut iniţiativa: ea are maeştri care pot echilibra marile personalităţi ale Veneţiei sau Ferrarei. Dar nici



Scanned with OKEN Scanner

Botticelli, nici Filippino nu au strălucire în afara Toscanei: doar Leonardo contează, tocmai pentru că se sustrage în mai multe privinţe limitărilor şcolii. Există în pictura florentină a anilor 70—95 o anumită tendinţă spre replierea locală; iniţiativele sînt mai puţin clare, fie că se simte nevoia de a se asimila noutăţile, fie că se accentuează aspectul intelectual şi dorit al formelor: se ghiceşte o conştiinţă mai vie, dar puţin paralizantă a „problemelor". Cronicile confirmă impresia dată de lucrări: cînd o concentrare extremă la lucru şi atenţia infinită a anumitor artişti (este cazul lui Lorenzo di Credi care acorda o grijă minuţioasă celor mai mici detalii tehnice şi interzicea orice mişcare în atelier „care risca să ridice praful", astfel încît Vasari îl condamnă de prea mult zel)[59], cînd neliniştea psihologică şi un fel de interogare constantă asupra unor raţiuni de a fi şi demnitatea artei — care va ascuţi şi devia criza „piagnone"[60]. Artistul se întreabă asupra mijloacelor şi scopurilor; mai conştient, el caută justificări. Problemele se deschid uneori în dileme care nu vor mai dispărea deloc.

În Purgatoriu Dante, umblînd printre sufletele descărnate, este trădat de umbra sa:

*Quando s'accorser ch'i'non dava loco*
*Per lo mio corpo al trapassar de'raggi**
(*Purg.*, V, 25—26),

Umbra purtată de figuri umane joacă tocmai un rol capital în ciclul lui Masaccio la Carmine, ca şi cum el ar fi văzut acolo mijlocul de a defini şi de a slăvi existenţa terestră[61]. Adam şi Eva izgoniţi din Paradis, sfîntul Petru a cărui umbră vindecă infirmii, trecătorii din pieţele oraşului, îşi afirmă pentru prima oară în pictură volumul şi opacitatea lor. Această puternică concepţie va fi dusă de Castagno pînă la afirmarea plastică totală a figurilor în masa şi greutatea lor. Dar

* Ci-apoi văzînd că-n timpul meu nu-mpung / a soarelui săgeţi de prin tărie, / schimbă cîntul într-un „oh" prelung (În rom. de Eta Boeriu, ed. cit.)

desfăşurarea artei florentine nu face decît să se îndepărteze de această definiţie strictă, care convenea mai mult creerii de tipuri, ca cele de *oameni iluştri*, decît prezentării moderne a portretului. Alberti se făcea interpretul ideilor comune amintind că puterea într-adevăr divină a picturii vine de la faptul că nu-i poate reda prezenţi pe absenţi şi pe morţi[62]. Dezvoltarea portretului este generală în secolul al XV-lea. Dar atitudinea florentinilor mărturiseşte o conştiinţă exigentă şi tulbure. Ei dovedesc mai întîi o mare fidelitate pentru „chipul de profil" al cărui tip provine probabil de la Giotto[63] şi care îşi datora autoritatea sa medalioanelor antice. Principiul este reţinut la Florenţa, unde chipul tratat doar prin contur a cunoscut, din 1440, o vogă interesantă: în loc de o vedere plină, cu toate accidentele privirii şi ale măştii, el oferă o interpretare uşoară şi detaşată şi asemănătoare imaginii „nemuritoare" a personajului. Către 1460—1480, chipul din profil devine, în opoziţie cu portretul monumental, mijlocul de a situa modelul într-o sferă îndepărtată şi de a accentua conturul care îi conferă ceva „imaterial". Lui Pollaiuolo i se întîmplă să facă să pivoteze uşor modelul pentru a da impresie că tocmai iese din izolare şi că îl va privi cu atenţie pe spectator, dar artistul rămîne dominat de tendinţa opusă de a sublinia distanţa morală a personajului. Botticelli introduce atunci o nuanţă originală de melancolie şi de detaşare, care dă în mod evident un stil unei trăsături de psihologie contemporană. El prezintă chipul în sine, în singularitatea sa; poziţia din trei sferturi sau din faţă este pusă în valoare de ancadramente unite şi chipul în care domină osatura, gura şi ochii — fără nici o atenţie la accidentele epidermice — printr-o atitudine distrată, visătoare; el a fixat astfel „acest spectacol melancolic pe care pictura îl dă adeseori portretului", după spusele lui Vasari (privitor la *Mona Lisa*). Acordul între portrete rafinate şi gustul florentin era profund: mărturia i-o putem vedea în voga paralelă a busturilor în bronz şi mai ales în marmură care, în



Scanned with OKEN Scanner

jurul lui 1460, deveniseră o specialitate toscană. Pornind de la Madonele sale şi de la micii săi sfinţi Ioan suavi, Desiderio face să devină de la început la modă un tip de tînără femeie şi de adolescent cu înfăţişare dulceagă şi calculată, alcătuind un frumos volum fără pliuri, nici accidente prea marcate. Aceste busturi sînt, prin sobrietatea însăşi a stilului, mai puţin viguros individualizate decît cele ale lui Antonio Rossellino, ale lui Mino da Fiesole şi Antonio Pollaiuolo[64].

Sculptura florentină tinde astfel să se fixeze pe două registre şi doar două: cel al graţiei şi al virginităţii surîzătoare, cel al energiei conţinute. Aproape toate portretele sculptate ale epocii se află astfel orientate de modele ideale care sînt cele ale artei religioase sau, printr-o inovaţie devenită necesară, ale istoriei: cîteva chipuri de „uomini famosi", ca finul relief al lui Cesar de Desiderio (Luvru), sau acele ale lui Verrocchio, definesc categorii ideale de portret în interiorul cărora intră individualităţile. Tipurile antice ale magistraţilor, al războinicului, al cărturarului... persistă; dar în loc să fie subliniate prin costum, embleme şi o atitudine de pură convenţie, se caută precis „adevărul" lor în acordul cu „fizionomia", definirea interioară a modelului.

Arta portretului se echilibrează astfel între două orientări a căror întîlnire la Verrocchio este confirmată de tradiţie. Una este precizia şi analiza. Vasari povesteşte că maestrul lui Leonardo a putut să reînvie arta turnărilor în ghips, că mula astfel chipurile morţilor şi că se pot vedea la Florenţa „o infinitate de portrete astfel executate". Dar el era în acelaşi timp autorul „capetelor de femei cărora Leonardo le-a imitat necontenit fizionomia şi coafura din cauza frumuseţii lor...", precum şi autorul contrapunerilor semnificative care subliniază valoarea tipurilor[65]. În pictură, Verrocchio pare să fi fost printre primii care au înţeles interesul pentru renunţare la izolarea figurii, pentru scăldarea ei în atmosferă, pentru a o face să apară pe fundal de peisaj. În orice caz, problema capitală pentru Leonardo, care nu a



Scanned with OKEN Scanner

dispărut de la un portret la altul, de la *Ginevra Benci* la *Cecilia Gallerani*, apoi la *Mona Lisa*, a fost de a-şi preciza intenţiile în acest sens. Şi Piero di Cosimo se va strădui să-i urmeze exemplul.[66] Dar Leonardo, preocupat în acelaşi timp să conserve anvelopa grafică — el triumfă în profiluri — şi de a anima fără vulgaritate chipul[67], nu introduce personajul în spaţiul concret şi nu îl plasează în lumină decît pentru a-i accentua detaşarea şi enigma interioară. Aceasta este o modalitate de a contrazice aplicaţia descriptivă a lui Domenico Ghirlandaio şi a şcolii sale: ei acordă puţină atenţie caracterului, sînt lipsiţi de subtilitate. Sînt mulţumiţi să populeze frescele de biserici cu grupuri de bărbaţi şi de femei, cu uşurinţă identificaţi de contemporani, care trebuiau să atragă furia lui Savonarola, ca un abuz al artei în serviciul „vanităţilor".

Din punctul de vedere al umaniştilor, portretul reproduce bărbatul în funcţie de „ideea" sa. El trebuia să reprezinte un tip ideal conform antropologiei modernilor. Ceea ce a făcut succesul lui Rafael[68]. A fost lăudat pe drept la Rafael sensul calităţii morale aşa cum ea se exprimă în atitudine, fizionomie... Acest sens al acelei „convenienza" venea precis de la generalizarea pe care ştia să o opereze pentru a da modelului o semnificaţie în acelaşi timp precisă şi elevată. Portretul trebuie să pună în evidenţă anumite „valori" umane. Aceasta este în cele din urmă raţiunea pentru care Michelangelo va vădi întotdeauna o foarte puternică ostilitate faţă de ceea ce el tratează drept un gen inferior, o pictură inutilă şi inferioară, nefăcînd — cum s-a văzut — decît o excepţie pentru Cavalieri „din cauza infinitei sale frumuseţi". Modelul nu trebuie să fie decît un pretext: Michelangelo era mai conştient decît oricine de distanţa care separă figura particulară de forma artistică. O scrisoare a lui Niccolo Martelli, în 1544, spune că sculptorul a ignorat în mod deliberat în capela Medici înfăţişarea ducilor pentru a le da noblеţea şi splendoarea tipurilor; el declara că „într-o mie de ani nu va exista nimeni



Scanned with OKEN Scanner

care să spună că ei arătau altfel"[69]. Mai bine nici nu se poate afirma importanța pentru artist a „ideii" incarnată de personajele care trebuie reprezentate.

O evoluție asemănătoare se discerne în arta peisajului[70]. Reacția florentină face tocmai să apară rațiunile succesului său și sensul rezistențelor care se pronunțaseră în Italia. Cultura poetică și umanistă putea să încurajeze simultan cele două tendințe ale tradiției trecentiste către ceea ce s-a numit peisajul de simboluri și peisajul pozitiv. Incinta paradisului, grădina de vis, împodobită cu cîteva flori și siluete de pomi, convenea sfintelor conversații, „triumfurilor" alegorice și scenelor profane. Dar peisajul de tip topografic, creat la Siena în Trecento, adoptat de miniatura franco-flamandă, dezvoltat de maeștrii din Tournai și din Gand, nu mai putea fi ignorat în Italia. Unul din aspectele noi și stimulative ale gîndirii umaniste, cel puțin la Florența, era sensul vieții cosmice: el era evocat pe rînd în influxurile plantelor, în creșterea și mișunarea ființelor. Cum, în definitiv, să se reprezinte minunea acelei *artifiziosa natura*? Prin diversitatea formelor sau intuirea întregului? Prin cîteva semne planînd deasupra elementelor alese, sau desfășurarea de elemente concrete pline de culoare și de lumină? Florentinii nu s-au îndreptat nici către peisajul astrologic dominat de simbolurile cerului pe care îl întîlnim la Schifanoia din Ferrara, nici către peisajul pur, unificat de lumină, care îi va reține pe venețieni, prin intermediul exemplului lui Bellini. Originalitatea culturii lor este pusă în evidență prin faptul că vor menține mult timp încă soluția peisajului prețios care filtrează elementele delicate ale naturii în jurul unui chip căruia ea îi apare precum un ornament; și această stilizare va naște o vie reacție a partizanilor peisajului pur[71].

Între 1470 și 1480, problema peisajului capătă în atelierul lui Verrocchio o actualitate despre care mărturisesc primele încercări ale lui Leonardo[72]. Terasa liniștită din *Bunavestire*, care se deschide pe un orizont de flori și de chiparoși nu este, ca

la Gozzoli, un simplu decor grațios, ci i se adaugă o deschidere spre mare și un munte îndepărtat. Această frumoasă punere în scenă contrastează cu desenele încă stîngace dar directe ale stîncilor de pe valea Arno-ului; între ele există aceeași diferență ca între punerea în scenă „idilică" din *Altercația* lui Lorenzo și descrierea animată a torentelor și a forțelor naturale din *Ambra*. În jurul lui 1480 peisajul complex, văzut de sus, de tip eyckian, introducînd o veritabilă *descriptio terrarum*, bogat în accidente naturale și în indicații geologice, începe să fie admis de pictura florentină: la mănăstirea Annunziata (1460—1462), Baldovinetti îl adaptează cu discreție la obișnuitele peisaje-grădină, căruia cortegiul Magilor de Gozzoli tocmai îi înfățișa în 1459 la capela Medici, o desfășurare plăcută. Cam la aceeași vreme, Antonio Pollaiuolo, în seria *Muncilor lui Hercule*, cu o abundență și o mișcare impresionante înzestrează fundalul de coline și văi, iar acest gen de peisaj — fragment de natură — duce la clara vedere a văii Arno-ului din *Sfîntul Sebastian* (Londra) din 1475. Prietenul lui Ficino era pictorul a cărui ardoare „naturalistă" răsturna cu cea mai mare îndrăzneală formulele toscane. Adaptarea este mai puțin viguroasă în *Botezul lui Cristos* (Uffizi) al lui Verrocchio: organizarea peisajului este în același timp ambițioasă-perspectivă „atmosferică", varietate a elementelor, ecran apropiat al stîncii stratificate — și imperfectă în mijloace; Verrocchio nu a rezolvat problema, dar toți cei care au trecut prin atelierul său au dat un răspuns original. Dacă *Madona* (Kaiser Friederich-Museum) este de Perugino și din prima sa perioadă florentină[73], ea aduce o mărturie prețioasă în acest sens. Invers, judecata denigrantă a lui Botticelli — cunoscută printr-o frază rapidă dar prețioasă a lui Leonardo — confirmă succesul peisajului prin repulsia pe care el o inspiră unui artist ostil desfășurării sale. Este suficient să se arunce un burete îmbibat de culoare pe un perete pentru a se obține efectul peisajului; pentru pictor el este un pur joc de pete. Reacția lui Botticelli dovedește în același timp prețul



Scanned with OKEN Scanner

formei precise și oroarea de confuzie în natură. Obiectul picturii este de a o reduce la materia unui decor, sau cel puțin de a o îndepărta prin ecranele arhitecturii[74]. Pentru Leonardo, dimpotrivă, apărarea „petei" semnificative este pe picior de egalitate cu gustul pentru peisajul complet și acesta cu gîndirea morală care îl sfătuise pe pictor să exploreze natura și, într-un fel, de a se pierde în acest cadru: „Ce te împinge, omule, să-ți părăsești casa din oraș, pe apropiații tăi și pe amicii tăi, ca să mergi la țară, prin munți și prin văi, dacă nu frumusețea naturală a lumii care, bine cumpănit fiind totul, voi nu o apreciați corect decît prin vedere?"[75] Peisajul corespunde unei experiențe conștiente, și el trebuie să reprezinte viața cosmică — care îl atrage pe om — prin mijloacele specifice, adică domnia atmosferei care cuprinde formele și metamorfozele apei pe corpul pămîntului. Unitatea acestor aparențe complexe constituie armonia ascunsă, legea misterioasă de subliniat. Opoziția peisajului-simbol a lui Botticelli și a peisajului speculativ al lui Leonardo constituie astfel pentru Florența două limite, ușor de înscris în contextul unei culturi informată. Pot fi așezați lîngă Leonardo poeți ca Lorenzo și Poliziano care se complac în evocarea naturii, dar stilizarea motivelor din lucrările lor nu corespunde amplorii intuiției; evocarea catastrofelor iernii în *Selve* la primul, sau panorama Ciprului, insula Venerei, la cel de al doilea, nu atinge intensitatea picturii care depășește, în acest domeniu, poezia contemporană.

În ultimul sfert de secol sentimentul nou al peisajului vine mai curînd de la Perugino și de la Piero di Cosimo. Orizonturile luminoase și suave ale primului sînt, de fapt, o reformă abilă a peisajului-grădină; el păstrează elementele rare și ușoare; el îi adaugă respirația largă a spațiului. De altfel succesul său a fost mare pe lîngă amatorii de gust mediceean ca și în mediile pietiste ale acelor „piagnoni" care vor primi cu bunăvoință noua formulă, de exemplu cu fresca de la Santa Maria Maddalena dei Pazzi. Arta lui Piero di Cosimo provine, dimpotrivă, dintr-un sentiment



Scanned with OKEN Scanner

zbuciumat şi anxios care ia natura ca martor în accidentele cele mai stranii ale stîncilor, pomilor, formelor şi o desfăşoară în jurul omului primitiv, în jurul monştrilor legendari, ca un decor de temut şi confuz, un fel de pastorală inversată. În cele două cazuri, ne aflăm la primele încercări de peisaj pur, tratat pentru el însuşi, adică pentru visarea senină sau emoţia pe care o suscită. Decizia va scăpa florentinilor, dar ea va datora umaniştilor cei doi factori de cristalizare care vor orienta moda acelor *tavolette di paesi* în provinciile septentrionale: pastorala sentimentală, care precizează ordinea emoţiilor prevăzute şi descrierile antice care vor servi în mod expres de justificare unui nou „gen"[76]. Succesul său va fi atît de mare încît va provoca rezervele severe ale lui Michelangelo, deopotrivă adversar al peisajului cît şi al portretului şi din raţiuni asemănătoare: „Această pictură — va spune el despre arta flamandă — nu reprezintă decît cîrpe, dărăpănături, vegetaţie de cîmpii, pomi plini de umbră, rîuri, pe care ei le numesc peisaje şi cîte un peisaj pe ici, pe colo... în realitate fără rost sau artă, fără simetrie sau proporţii, fără discernămînt sau alegere, fără dezinvoltură, într-un cuvînt fără nici un fel de substanţă sau nerv". Nu există artă acolo unde nu apare „ideea".[77]

*NOTE*

1. M. WACKERNAGEL, p. 299 şi urm.
2. W. PAATZ, *Kirchen*, IV, p. 471, n. 27. Este curios de văzut aprecierea dată către 1520 de Paolo Giovio maestrului umbrian, în al său *De viris illustribus*: de citit în Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena, 1781, vol. IX, p. 286.
3. Scrisoarea către membrii consiliului de administraţie al construcţiei domului din Piacenza: *Works*, ed. J. P. Richter, 1346, trad. fr., *Léonard par lui-même*, p. 71. Sfat pentru pictori: *Trattato*, ed. Ludwig, § 71, ed. McMahon, § 77.
4. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 386—7. Acest episod este comentat de E. GOMBRICH, „Visual metaphors of value in art", în *Symbols and values* (Thirtheenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy and Religion), Londra, 1943, p. 263.



Scanned with OKEN Scanner

5. *Della pictura*, III, ed. E. Mallé, p. 107; ed. J. R. SPENCER, p. 93 și n. p. 133. Termenul de *idea* este împrumutat aici lui Cicero, *Orator*, II, 8—10. Se știe că versiunea italiană a tratatului este datată din 7 septembrie 1435, versiunea în latină din 17 iulie 1436, ed. H. JANITSCHEK, *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften* „Quellenschriften für Kunstgeschichte", XI, Viena, 1877, Introd. Introducerea în care Alberti declară că a recăpătat încredere în destinele artei moderne ajungînd la Florența, îi menționează pe Brunelleschi, Donatello, Luca della Robbia, Ghiberti, Masaccio; ar fi vorba, în loc de pictorul mort în 1428, de sculptorul Maso di Bartolomeo, după H. JANITSCHEK, *op. cit.*, apendice p. 257, și J. VON SCHLOSSER, „Künstlerprobleme der Renaissance, I, L. B. Alberti". *Sitzysber. Akad. Wiss.*, Viena, 1929, ceea ce nimeni nu mai admite astăzi. Kenneth CLARK, „Leon Battista Alberti on Painting", *Proceedings of the British Academy*, XXX, Londra, 1944, a analizat „modernismul" tratatului și limitele sale. Alberti afirmă că el nu face operă de savant: „i nostri detti sieno come *da solo pictore* interpretati"*; dar multiplică principiile care asigură demnitatea sa filosofică.
6. De văzut pentru această problemă observațiile lui E. H. GOMBRICH, „Raphael's Madonna della Sedia" *(Charton lectures on Art)*, Londra, 1956, p. 19 și urm.
7. FICINO, *Th. pl.*, II, 9; *Opera*, 102; *Marsile Ficin et l'art*, 57 și 109.
8. ALBERTI, *De re aed.*, IX, 5, vezi: P.-H. Michel, *op. cit.*, p. 364 și 462.
9. Ed. L. Mallé, p. 108.
10. Despre această problemă cf. studiului lui L. OLSCHKI, „Der geometrische Geist in Literatur und Kunst", în *Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch.* VIII (1930), p. 516—538; complexul istoric al „platonismului" florentin nu apare acolo totuși în diversitatea sa, cum a observat G. Nicco FASOLA, introd. la ed. critică din *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, Florența, 1942.
11. ALBERTI, *Della pittura*, fol. 121 *v*, ed. L. Mallé, p. 59. Studiul fundamental al lui E. PANOFSKY, „Die Perspektive als symbolische Form", în *Vorträge der Bibliotek Warburg*, 1924—5, trebuie să fie completat de cel al lui J. WHITE, *The birth and rebirth of pictural space*, Londra, 1957. Vezi de asemenea: W. M. IVINS, „On the rationalization of sight" (*The Metropolitan Museum of Art, Papers*, nr. 8), New York, 1938, G. RICHTER, „Perspective ancient, mediaeval and Renaissance", în *Scritti in onore di B. Nogara*, Cetatea Vaticanului, 1937, p. 281—288 și excelentul studiu al lui D. GIOSEFFI, *Perspectiva artificialis*, Trieste, 1957.

---

* „spusele noastre să fie interpretate ca și cum ar aparține unui simplu pictor."



Scanned with OKEN Scanner

12. Despre sursele procedeului: ALBERTI, *Della pittura*, ed. J. R. Spencer, nr. 48, p. 110—117. Despre cercetările din Trecento: E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 259—261 și J. WHITE, *op. cit.*, cap. V—VII.
13. Construcția prin punctul de distanță, adică punctul de întîlnire al diagonalelor la 45°, care se află exact îndepărtat de punctul de fugă ca ochiul de tablou, nu va deveni sistematică decît cu PELERIN (Viator), *De artificiali prospectiva*, Toul, 1505: vezi G. WOLFF, „Zu L. B. Albertis Perspektivlehre", în *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, V, (1936), p. 47—54. P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, Lyon, 1951, a profitat de aceste variații pentru a duce o vie polemică contra explicării naive a perspectivei „matematice" ca un sistem de reprezentare naturală, obiectivă și uniformă. E. PANOFSKY, *op. cit.*, îi arătase deja valoarea „simbolică"; P. Francastel subliniază mai curînd valoarea sa pragmatică, legată de o luare în posesie imaginativă a spațiului. Este mai dificil a-l urma cînd identifică „montajul" pictural, cu punerea în scenă și cu ficțiunea socială ca și cum nu ar fi existat nici o diferență efectivă între pictură și teatru, între teatru și viață.
14. J. VON SCHLOSSER, *Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, 2 vol., Berlin, 1912; G. TEN DOESSCHATE, *De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti in Verband met de Middeleeuwsche Optiek*, Utrecht, 1940; J. WHITE, *op. cit.*, cap. VIII și XI.
15. *Vita di ser Filippo di ser Brunellesco*, în *Operette Storiche..*, di A. MANETTI, ed. G. Milanesi, Florența, 1887; ed. E. Toesca, Florența, 1927 (vezi *Marsile Ficin et l'art*, p. 181); G. C. ARGAN, „The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the Fifteenth Century", în *J.W.C.I.*, IX—IX (1946—7), p. 103 și urm.
16. R. WITTKOWER, „Brunelleschi and proportion in perspective", în *J.W.C.I.*, XVI (1953), p. 275—291.
17. J. WHITE, „Developments in Renaissance Perspective" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV (1951), p. 42—69, reluat în: *The Birth and rebirth*, *op. cit.*
18. J. WHITE, *op. cit.*, p. 204.
19. A. PARRONCHI, Le fonti di Paolo Uccello. I „perspettivi passati", în *Paragone*, nr. 89 (mai 1957) compară scheme de Vitellion despre viziunea binoculară. D. GIOSEFFI, „Complementi di prospettica", 2, în *Critica d'Arte*, nr. 25—6 (1958), p. 102 și urm., contestă această comparație și explică anomalia printr-o variațiune fantezistă asupra procedeelor grafice de construcție.
20. VASARI, ed. Milanesi, II, p. 206 urm. C. I. KERN, «Der „Mazzocchio" des Paolo Uccello», în *Jahrb. der preuss. Kunstsamml.*, XXXVI (1915), p. 13 și urm.
21. G. MANCINI, «L'opera „de corporibus regularibus" di P. Franceschi detto della F. usurpata da fra L. Pacioli» *(Memorie della R. Accad. dei Lincei)*, CCCXII; Roma, 1915, p. 446—487. Despre cele cinci poliedre regu-



Scanned with OKEN Scanner

late ale lui Platon, comentarii matematice generoase ale lui M. GHYKA, *Le nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, 2 vol., Paris, 1931, vol. I, cap. II, p. 45, nr. 1. Cîteva indicaţii în I. A. RICHTER, *Rhytmic form in art.*, *op. cit.*, cap. VI.

22. E. CASSIRER, „Eidos und Eidolon, das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen", în *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II (1922—1923), p. 1 şi urm.
23. A. CHASTEL, „Perspective et marqueterie au XVe siècle", *Revue des arts*, III (1953), cu discuţii asupra problemei panourilor de la Urbino, Baltimore şi Berlin. Ele sînt, după noi, de origine florentină ca cel pe care l-a publicat H. LEHMANN, „Une vue de la place Ognissanti à Florence", în *G.B.A.*, LXXVIII (1936), p. 244—247 şi trimit după toate aparenţele la mediul lui Giuliano da Sangallo.
24. E. MUNTZ, *Les collections...*, *op. cit.*, p. 63. Alte exemple M. WACKERNAGEL, p. 169.
25. *Marsile Ficin et l'art*, III, cap. IV, p. 100 şi urm., G. NICCO FASOLA, Introd. cit., p. 13, indică la fel, în ce sens elaborarea armoniei „vizibile" a numerelor necesită o „conştiinţă metafizică".
26. E. MUNTZ, *Les archives de l'art*, 1 serie, Paris, 1890, p. 33—42. Pacioli, care se stabilise pentru un timp la Florenţa, cel puţin în 1486 (*Marsile Ficin et l'art*, p. 114, n. 27), îi asociază pe toscani acelor „leaders" ai Cortegiilor din Padova şi Veneţia. Numai cei din urmă se află menţionaţi de Camillo (Leonardo DI PESARO, în al său *Speculum lapidum*, Veneţia, 1502: „in pictoria arte quis praestantior Petro Burgensi, Melozoque Ferrariensi qui pingendi regulas geometricas arithmetricis ac perspectivis regulis miro ordine industria ac doctrina instituerunt et ex eorum operibus patet, *nec etiam hoc ab antiquis tam ample pertractatum fuit*"* (Este vorba, împreună cu Piero şi Melozzo, de G. Bellini, Perugino şi Mantegna).
27. L. OLSCHKI, *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften...*, Leipzig, 1919, G. N. Fasola, Introd. la Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Florenţa, 1942.
28. J. MESNIL, „Botticelli et la perspective", în *L'amour et l'art*, 1939, şi ID., *Botticelli*, *op. cit.*, p. 61 şi urm.
29. J. WHITE, *op. cit.*, p. 207 şi urm. J. MESNIL, „La perspective linéaire chez Léonard de Vinci", în *Revue achéologique*, 1922. Expunerea lui P. FRANCASTEL, „La perspective de Léonard de Vinci et l'expérience scientifique du XVIe siècle", în *Léonard de Vinci et*

* „...în arta picturii cine a fost mai de seamă decît Pietro din Borgo şi Melozzo din Ferrara care au stabilit regulile geometrice ale picturii prin reguli şi perspective aritmetice, printr-o deosebită ordine, metodă şi învăţătură şi sînt evidente în operele lor iar acest lucru nici măcar de cei vechi n-a fost notat atît de pe larg."

*l'expérience scientifique*, Paris, 1953, p. 61 și urm., este mai penetrantă decît cea a lui H. PIRENNE, „Le fondement scientifique de la théorie sur la perspective de Leonardo de Vinci", în The *British Journal for the philosophy of science*, III (1952), p. 169—185, care insistă doar asupra „adevărului" perspectivei. Rezerve asupra interpretării citată de J. White și asupra noțiunii însăși de perspectivă sintetică la D. GIOSEFFI, *Perspectiva*, *op. cit.*, p. 95 și urm.

30. Leonardo a degajat dealtfel natura artificială a perspectivei descoperind efectele surprinzătoare ale „anamorfozei". F. S. BASOLI, „Leonardo da Vinci e l'invenzione delle anamorfosi", în *Atti Soc. dei Nat. e Matem. di Modena*, LXIX (1938); J. BALTRUSAITIS, *Anamorphoses*, Paris, 1955, p. 18—19.
31. Ed. Ludwig, § 1, § 28..., ed. McMahon, § 1, § 34. De unde grija de a regăsi intervalele muzicale în structura spațială: J. P. RICHTER, vol. I, p. 72 și 76.
32. Ed. H. Ludwig, 489, McMahon, § 484; la fel J. P. RICHTER, nr. 14, p. 116, ed. H. Ludwig, § 526 *a*, ed. McMahon, § 513. Vezi: L. H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci*, Basel, 1953, vol. I, p. 110 și urm.
33. C. A. 221 *b*: ed. J. P. Richter, nr. 19, p. 119.
34. *Trattato*, ed. Ludwig, § 17, ed. Mc Mahon, § 15; vezi G. SEAILLES, *op. cit.*, p. 427.
35. K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, Cambridge, 1952, p. XV; la fel, p. 164, despre *Ludi mathematici* din ultimii ani care marchează un scepticism crescînd față de rolul matematicienilor.
36. Leonardo își manifestă la fel interesul pentru „corpurile pure" ale platonismului (A. CHASTEL, *Léonard et la culture*, *art. cit.*, p. 257; L. OLSCHKI, *art. cit.*, p. 524), dar contestă mai tîrziu validitatea lor în cosmologie.
37. Despre această problemă R. LONGHI, *Piero della Francesca*, ed. a 2-a, Milano, 1946, p. 116.
38. ALBERTI, *Della pittura*, II, ed. L. Mallé, p. 94 și p. 95.
39. Vezi E. PANOFSKY, „Die Proportion", *art. cit.*, și de același: *A. Dürer*, p. 261 și urm. Istoria tratatelor care studiază aceste probleme în legătura lor cu arta, înainte și după *De sculptura* de P. GAURICUS (1504) rămîne de făcut. Există la Biblioteca mediceeană un opuscul anonim *De Physionomia*, recopiat în 1470 după *Acerba* de Cecco d'Ascoli, cu toate că datează în mod evident din secolul al XIV-lea (BANDINI, *op. cit.*, V, p. 73—4).
40. *Th. pl.*, III, 1, *Opera*, p. 117: P. O. KRISTELLER, *Il pensiero filosofico*, *op. cit.*, *passim*, în particular, p. 416 și urm.
41. R. KRAUTHEIMER, *Ghiberti*, *op. cit.*, p. 327. Despre dorința lui Donatello de a anima operele la maximum, anecdotele bine cunoscute ca cea a interpelărilor sale la „Zuccone". Vasari observă că în *Cantoria* lui Donatello, efectul de mișcare este accentuat prin factura netermi-



Scanned with OKEN Scanner

nată: „con quelle figure abbozzate che a guardarle pare veramente che siano vive e si muovino".*

42. *Supra*, Partea I. Se poate cita și o gravură cu dansatori cu panașe într-un decor fantastic: A. HIND, *Early italian engravings*, *op. cit.*, I, p. 68 și pl. 97.
43. Desenul — sau mai curînd copia antică cunoscută sub titlul *Lamentație deasupra corpului lui Gattamelata* (Wallace Coll., Londra), este un repertoriu de mimici și de gesturi de expresie. Acest desen a fost celebru și imitat din secolul al XVI-lea (gravură Maestru A.C. 1555). Atribuirea lui Antonio Pollaiuolo nu este îndoielnică: A. SABATINI, *A și P. Pollaiuolo*, *op. cit.*, p. 90, în ciuda referinței gravurilor recente, ca cea a lui Prestel în 1777, la Mantegna, pe care o examinează încă fără să conchidă: E. TIETZE-CONRAT, „Mantegna or Pollaiuolo?", în *The Burlington Magazine*, LXVII (1935), p. 217 și *Mantegna*, Londra, 1955, p. 246. Tema este nesigură: după E. PANOFSKY, *A. Dürer*, *op. cit.*, p. 96, aceasta ar putea fi plîngerea lui Pallas, după *Eneida*, XI, 29, în legătură cu un ciclu roman. Legătura stabilită cu Gattamelata se datorează menționării unei fresce (pierdută) a lui Mantegna în onoarea condotierului, într-o casă din Padova: ea nu are mai multă consistență decît atribuirea desenului lui Mantegna.
44. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 295; L. CASTALDI, *L'ideale estetico nei canoni artistici del Rinascimento*, Siena, 1933; rezumat sumar în: L. PREMUDA, *Storia dell'iconografia anatomica*, Milano, 1957, cap. III. De adăugat despre anatomie, studiul lui Panofsky, în *The Renaissance, a symposium* (febr. 1952), New York, p. 85—88.
45. M. CRUTTWELL, *A. Pollaiuolo*, Londra, 1907, îndeosebi cap. VIII, Paintings and studies from the nude, 1464—1470. Mai recent: A. SABATINI, *Antonio e Piero del Pollaiuolo*, Florența, 1944, p. 32 și urm. și pl. XX, XXI, XXIII, și S. ORTOLANI, *Il Pollaiuolo*, Milano, 1948.
46. C. L. RAGGHIANTI, „Storia di un problema critico (per Antonio Pollaiuolo)", în *Commenti di critica d'arte*, Bari, 1946, p. 117 și urm.
47. J. MESNIL, *Botticelli*, *op. cit.*, cap. II; A. WARBURG, *Gesamm. Schr.*, I, p. 10 și 308; A. Chastel, *Botticelli*, Milano, 1957.
48. E. BERTAUX, „Botticelli costumier", în *Etudes d'histoire et d'art*, Paris, 1911, p. 115 și urm.
49. FICINO, Scrisoare către Bembo, *Opera*, p. 807: *Marsile Ficin et l'art*, p. 95. Alberti vorbește cu plăcere și de „hilaritatea" din cer, de bucuria difuzată prin lucruri: P.-H. MICHEL, *op. cit.*, p. 520 și urm.
50. *Marsile Ficin et l'art*, *op. cit.*, p. 146 și p. 94.
51. *Trattato*, ed. Ludwig, § 9, ed. McMahon, § 7.

---

* „cu acele figuri schițate, încît privindu-le par cu adevărat că sînt vii și se mișcă."

52. *Ibid.*, r° 108 și 109, ed. McMahon, § 86 și 87... Această pagină adaptează fizionomia pasiunii amoroase așa cum o analizează FICINO în *Convito* la cea a efortului creator; interesul său a fost subliniat de G. SEAILLES, *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 324 și urm. (cu referință la Platon) și N. IVANOV, „Remarques...", *art. cit.*
53. L. PLANISCIG, *Andrea del Verrocchio*, Viena, 1941, amintește că artistul a furnizat „den Kern für jene Figurentypologie die im 16. Jh. bis zu ihrer Kodifikation in Traktaten, Triumphe feiern sollte" (p. 46).
54. J. THIIS, *op. cit.*, p. 57: „Un proces de combustie în sînul energiilor naturale și fruste, sub influența civilizației, iată ceea ce trebuie să fi creat zîmbetul".
55. K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, Cambridge, 1952, p. XV.
56. P. J. McMURRAY, *Leonardo da Vinci the anatomist*, Baltimore, 1920, p. 411. H. KLEIBER, *Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik*, Strassbourg, 1907.
57. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 374, 735.
58. Id. VII, p. 274. Despre cîteva aspecte ale acestei probleme: R. WITTKOWER, „Physiognomical experiments by Michel Angelo and his pupils", în *Journal of the Warburg Institute*, I (1937), p. 183—184.
59. VASARI, ed. Milanesi, vol. IV, p. 564.
60. *Infra*, Partea a III-a, Secțiunea II, p. 373—400.
61. R. LONGHI „Masaccio e Dante", în *Paragone*, nr. 9 (septembrie 1950).
62. *Della Pittura*, II, ed. L. Mallé, p. 76.
63. J. LIPMAN, „The florentine profile portrait", în *The Art Bulletin*, XVIII (1936), p. 54—102; J. ALAZARD, *op. cit.*, cap. I și II, unde problema nu este izolată de considerațiile de ansamblu asupra artei portretului și frumoasa pagină a lui Max J. FRIEDLÄNDER, *Landscape, portrait, still life*, Oxford, 1944, p. 235—236; F. LANDSBERGER, *op. cit.*, p. 59 și urm.
64. W. VON BODE, „Desiderio da Settignano und Francesco Laurana als Porträtbildhauer", în *Florentiner Bildhauer*, *op. cit.*, cap. VIII; W. R. VALENTINER, „Mino as a portrait-sculptor", în *Studies of italian Renaissance sculpture*, Londra, 1950, p. 70 și urm.
65. VASARI, ed. Milanesi, III, 364. Vezi: „Căpitanii față în față", *supra*, p. 252—3.
66. C. LANGTON DOUGLAS, *Piero di Cosimo*, Chicago, 1946.
67. W. SUIDA, „A Leonardo profile and dynamism in portraiture", *Art in America*, aprilie 1941, p. 52 și urm.
68. *Infra*, p. 493—5.
69. VASARI, ed. Milanesi, VII, p. 271, și *supra*, p. 297; Ch. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild*, *op. cit.*, p. 97.
70. K. CLARK, *Landscape into art*, Londra, 1949, cap. I și II. F. LANDSBERGER, *op. cit.*, p. 100 și urm. Documentare esențială în: W. KALLAB, „Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jh.", în *J. W.*, XXI (1900), p. 1 și urm.



Scanned with OKEN Scanner

71. H. HESS, *Die Naturanschauung der Renaissance in Italien*, Marburg pe Lahn, 1924, consideră tendința la „stilizare" ca tendința dominantă din a doua jumătate a secolului al XV-lea (p. 65).
72. G. CASTELFRANCO, *Il paesaggio di Leonardo*, Milano, 1953; ID. „Sul pensiero geologico e paesaggio di Leonardo", în culegerea colectivă: *Leonardo, saggi et ricerche*, Roma, 1954, p. 470 și urm.
73. Baldovinetti a fost considerat aici ca un inițiator „dilettosi molto di far paesi, ritraendoli dal vivo e naturale, come stanno appunto", va spune Vasari, ed. Milanesi, II, 595. Prin aceasta el participă la o evoluție generală în Occident în jurul lui 1460: v. H. KIEL și NERI, *Paesaggi inattesi nella pittura del Rinascimento*, Milano-Florența, 1952, p. 91. J. Molanus va scrie textual despre Dirk Bouts: *claruit inventor in depingendo rure*, v. E. PANOFSKY, *Early netherlandish painting*, *op. cit.*, p. 318.
74. F. ZERI, „Il maestro dell'Annunciazione Gardner", *Bolletino d'Arte*, XXXVIII (1953), p. 135.
75. A. CHASTEL, *Botticelli*, Milano, 1957.
76. Ed. H. Ludwig, § 23, McMahon, § 42.
77. E. H. GOMBRICH, „Renaissance artistic theory and the development of landscape painting", *Gazette des Beaux-Arts*, iulie 1953, p. 336—360 (vezi și *Norm and Form*, *cit*,. p. 107—121).
78. F. DE HOLLANDA. *Vier Gespräche über die Malerei*, ed. J. Vasconcellos, Viena, 1899, p. 29; trad. fr., p. p. 28—29.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

# „Ideea" artistică și problemele de atelier

Referirea la oglindă este constantă în Evul Mediu pentru desemnarea activității intelectuale: orice carte era o oglindă *(speculum)*. Departe de a se reduce, valoarea simbolului s-a îmbogățit în Renaștere: pentru neo-platonism, care identifică lumina și spiritul, oglinda oferă o imagine inepuizabilă a cunoașterii și a conștiinței[1]. Ea are cu atît mai mult preț cu cît datele opticii sînt privite cu cea mai mare atenție.

Această știință viza să interpreteze, cu particularitățile viziunii și expansiunea luminii în spațiu, fenomene judecate în mod special misterioase ca transparența corpurilor care le permite să fie pătrunse, iluminate și irizate de o lumină necorporală, reflectarea razelor pe suprafețele netede care permite să se ivească figuri ireale dar perceptibile și deformarea imaginilor prin suprafețele curbe care le trimit înapoi. Toate aceste fapte, dificil de explicat, atestă penetrarea lumii fizice grea și opacă prin acțiunea luminii; situate la punctul de întîlnire a vizibilului și a invizibilului, ele constituiau, în ochii poeților și ai filosofilor, metafore sensibile ale lumii supranaturale[2]. Ele dau realului o aparență miraculoasă și fac să se nască sentimentul supranaturalului. Dante recurge la acest lucru cu predilecție pentru a grada accesul la ținuturile de dincolo: efectele de transparență, oglinzile conjugate care multiplică focarele luminoase, reglează trecerea de la experiența umană la

„viziunea" totală.[3] Pentru savanți, iluziile oferite de oglindă sînt însăși tipul acțiunii „magice", unde tehnica umană comandă și depășește natura. Tratate de optică, ca cel al lui Vitellion (cartea VII), le acordă un spațiu larg; după Roger Bacon (*Perspectiva*, III), „oglinzile pot fi fabricate și dispuse astfel încît să multiplice după dorință chipurile" și să creeze veritabile apariții[4]. Ficino a cules și a dezvoltat cu aplomb toate aceste teorii. După el, oglinda este instrumentul magic prin excelență: netedă, simplă, ea este într-un fel asemănătoare cu cerul de unde provine lumina; concavă, ea se identifică complet cu principiul său și concentrează razele solare pînă la redarea esenței înrudită cu focul[5]. Artiștii nu puteau decît să-și însușească o simbolistică și probleme atît de conforme cu preocupările lor. Elogiul văzului era pentru umaniști un mijloc de a face să se înțeleagă aptitudinea spiritului pentru posedarea lumii. Dar nimic nu convenea mai bine pictorului; el putea să ia à la lettre doctrina care identifică operațiile ochiului și pe cele ale inteligenței. Alberti nu a pierdut ocazia pentru a pune bazele demnității picturii noi, nici Leonardo, după el. Manipularea oglinzilor înceta, în același timp, să fie o explorare a acelor *curiosa* ale naturii, pentru a căpăta o valoare funcțională exactă. Pictura nu mai este doar prin metaforă oglinda lumii: ea pune în acțiune analogia familiară filosofilor. Astfel Alberti face pe plan spiritual din actul pictorului o contemplare a naturii văzută ca de Narcis în „suprafața apei și a izvorului". El observă foarte bine cum jocul difuz al culorilor și eșalonarea însăși a perspectivei se simplifică în oglindă, ele cîștigă în inteligibilitate și în precizie în „miracolele picturii". El consideră deci oglinda ca un excelent judecător al tabloului: „Nu știu cum tablourile bune au atîta grație în oglindă. Este minunat să vezi cum insuficiențele unui tablou se relevă acolo. Obiectele pictate după natură pot fi acolo corectate"[6].

Leonardo va manifesta nevoia de a reveni asu-

 pra acestui fenomen singular: pentru el, dificul-

Scanned with OKEN Scanner

tatea de a compune un tablou se află adeseori rezolvată prin recurgerea la oglindă; o pictură este, într-un anumit fel, „un spectacol natural văzut într-o oglindă mare", reflectarea, care o arată inversată de la dreapta la stînga, o face să apară într-o lumină nouă și ajută să i se descopere defectele. Citirea operei în oglindă este deci utilă criticii operelor. Dar ea comportă și ceva misterios; dacă opera nu este ea însăși decît un fel de oglindă, privind-o în suprafața care oglindește, avem de-a face cu o veritabilă reflectare de gradul doi. Leonardo își pune aceeași întrebare ca și Alberti: *Perche la pictura pare meglio nello specchio che fore**[7]? Nu există un răspuns pentru un pictor din Quattrocento care refuză să distingă între iluzia naturii și condițiile operei de artă și stabilește o legătură în mod invincibil între acestea și aceea.

## Problemele culorii

Vitraliul, care nu a fost ignorat în Italia și a cunoscut chiar în cursul Quattrocento-ului o dezvoltare însemnată[8], ar fi putut să impună distincția necesară între valoarea proprie a culorii, constituită cu intensități și raporturi de tonalități și valoarea descriptivă a tonurilor, așa cum ele se combină în domeniul experienței. Dar ea nu a fost în mod conștient elaborată. Folosirea culorii fără referință la „modelul naturii" este considerată drept opera practicienilor ignoranți care merg spre soluțiile cele mai facile. Tot așa se impune luarea în considerație a ordinii universale și a unor fenomene, dar are loc ciocnirea de o dificultate esențială: chiar în măsura în care se mărește „naturalismul" său, culoarea rezistă armoniei, în cazul în care nu obligă la un ansamblu de relații cromatice, un joc de raporturi alese, ceea ce antrenează sacrificiul desenului[9]. De fapt, deși ei condamnă arbi-

---

* De ce pictura apare mai bine în oglindă decît dacă o privim direct.



Scanned with OKEN Scanner

trariul vechilor maeștrii, novatorii nu pot să definească o folosire a culorilor plecînd de la considerații științifice, cum s-a ajuns să se facă pentru proiectarea spațiului în practica atelierelor: retușurile, auririle ocupă încă, la sfîrșitul secolului, un loc imens. Ele răspundeau unei stări de spirit comune în public; Ficino exprima acest lucru în mod indirect cînd scria: „Ceea ce noi numim frumos, sînt culorile pure, o melodie, splendoarea aurului, strălucirea argintului, știința, sufletul..." (*Convivio*, IV, 3), conservînd ideea naivă de strălucire ca simbol al valorilor superioare.

Adăugînd „conturului" și „compoziției" „distribuirea culorilor", Alberti nu înțelegea să impună pictorului vreo regulă precisă. Refuzînd să intre în explicarea compoziției culorilor, el menționează patru tonuri fundamentale în legătură cu cele patru elemente[10]:

Roșu . . . . . foc
Albastru . . . . . aer
Verde . . . . . apă
Gri . . . . . pămînt

În absența teoriei spectrului solar, aceasta era clasarea cea mai simplă. Amestecul lor produce o infinitate de nuanțe, care variază în funcție de diversele naturi de lumină și raporturile provocate de reflecții. Cu toate că era avertizat de teoria după care scara culorilor nu este decît o consecință a amestecurilor de alb și negru, Alberti susține ideea că în calitate de pictor este mai bine să consideri albul și negrul ca alterări ale altor culori, cazuri-limită. Observațiile binecunoscute despre „prietenia culorilor care, asociate una la alta, aduc grație și demnitate", permit să se considere că arta coloriștilor florentini în jurul lui 1440—1450 — Domenico Veneziano și Angelico — nu era mai puțin conformă cu aceste precepte decît cea a lui Masaccio și a pictorilor de „valori"[11]. Filippo Lippi și Baldovinetti au încercat, la Florența, o



Scanned with OKEN Scanner

sinteză a formei și a culorii, a spațiului și a luminii, asemănătoare celei a lui Piero della Francesca. Dar în jurul lui 1460 cromatismul lejer și dizolvat pe care ei îl apără este opus manierei aspre și descriptive a lui Pollaiuolo, astfel încît structura arhitecturală a spațiului este ruinată prin amploarea acordată peisajului. Ruptura este atît de violentă și gama fără armonie fundamentală a lui Ghirlandaio obține un succes atît de marcat încît Botticelli — moștenitor al lui Lippi — va face curînd figură izolată, cu gama sa pură bazată pe albastru și portocaliu, roșu și verde[12]. Ne este de altfel îngăduit să ne gîndim că el își accentuează poziția pentru a se opune „clarobscurului" preconizat de Verrocchio și Leonardo și modei „culorii atmosferice". *Sfumato*-ul era nici rețetă de atelier, nici răspuns la problemele de actualitate. Acesta permitea depășirea conflictului „valorilor" (închis-deschis) și al tonalităților și, în același timp, rezolvarea antagonismului liniei și al masei plastice. Implica chiar o poziție „filosofică" și științifică nouă, care apărea în expunerile justificative ale lui Leonardo: „Umbra derivă din două elemente puternic diferite: unul este corporal, celălalt spiritual: corporalul este opacitatea corpului obscur, spiritualul lumina. Întîlnirea corpului și a luminii este deci cauza umbrei"[13]. Această soluție personală în favoarea anvelopei întunecoase contrazicea „idealismul" pictorilor ca Botticelli, care era de asemenea cel al umaniștilor: după Ficino, lumina rînduiește fără reziduu posibil lumea întreagă a aparențelor și frumusețea rezultată din eliminarea oricărui aspect corporal. Valorizînd penumbra și modeleul dizolvat, Leonardo rupe cu problemele „conturului" și ale „distribuirii tonurilor", în același timp cu concepția unei lumini uniform repartizată și invizibilă. Dar el mărește valoarea picturii ca oglindă a aparențelor; și, printre multiplele rațiuni ale alegerii sale, trebuie plasată grija pentru „magia" artei („miracolele picturii" în sensul lui Alberti)[14].



Scanned with OKEN Scanner

La începutul lucrării sale, Vasari prezintă o vedere generală asupra artelor, încoronată de următoarea definiție: *Desenul... avîndu-și originea în inteligență extrage, dintr-o mulțime de obiecte particulare, o judecată generală; el este ca forma sau ideea tuturor obiectelor naturale*[15]. Doctrina unității artelor în desen a fost, dacă nu una din legile neo-platonismului florentin în estetica curentă, cel puțin una din noțiunile uzuale la a cărei formulare a contribuit cel mai mult. Cu toate acestea formula lui Vasari este direct împrumutată de la Aristotel care o folosește pentru a descrie geneza „universalului" în spirit. Dar — precum am mai văzut — diverse transpuneri au fost de la sfîrșitul secolului al XV-lea mijlocul de definire al noțiunilor artistice esențiale[16]. După orientarea în favoarea naturii și a experienței — care a marcat Quattrocento-ul — Renașterea florentină prin Vasari obține o doctrină în care forma este asimilată ideii, fără să evite impresia unei contradicții. Îi poate fi atribuită lui Alberti onoarea de a fi dat prima definiție modernă a desenului, prin „subtilitatea conturului", reglat mai puțin pe obiectul însuși decît pe *discrimen* sau pelicula ideală care cuprinde volumul[17]. Aceasta era, cum o arată el însuși, propria sa practică; patruzeci de ani mai tîrziu, discipolul și prietenul său, neo-platonicianul Landino, povestește, într-adevăr, că posedă desene ale maestrului și Vasari laudă de asemenea acuitatea liniei sale[18]. Această putere care conturează, aptă la infinite variații, va deveni instrumentul privilegiat al florentinilor, de la Pollaiuolo la Michelangelo. Dar, în sfîrșit, Alberti concepea desenul în aceeași termeni pe care îi folosea Filelfo pentru a defini ideea, conform cu Platon: o reprezentare *ab omni materia separata*. Formă estetică, noțiune abstractă și contur grafic nu erau distincte.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, Florența trăiește o evoluție considerabilă în tehnica desenului favorizată de difuzarea de noi tipuri de hîrtie[19] și încep să apară caietele de studii după



Scanned with OKEN Scanner

model. Acestea nu mai sînt, precum caietele de atelier din Trecento, repertorii de forme care urmează a fi reproduse, ci exerciții în vederea unei animări a ființelor și a lucrurilor; detalii care ar putea fi folosite în contexte diferite sînt obiectul unui control precis, unde conturul este asociat cu accentele luminoase grație guașei pe hîrtie ușor colorată și cretelor de culoare; sanguina a fost poate inventată atunci de Leonardo[20]. Studiile lui Lorenzo di Credi, obținute pe *carta tinta*, dovedesc un extraordinar rafinament al meșteșugului și al atmosferei concentrate, cam riguroase, a atelierului său[21]. În opoziție cu conturul neregulat și cu formele nervoase ale lui Pollaiuolo, arta lui Botticelli tinde atunci să se simplifice la extrem; fără să dilueze conturul, el îl redă atît de fluid și ușor pe cît este posibil pentru a exalta singura calitate lineară a formelor, pentru a mări rezonanța lor spirituală și a elibera mișcarea pură în detrimentul soliditații plastice[22].

## Desenul și invenția

Desenul, care lua astfel o amploare fără precedent la Florența, corespundea la mai multe funcții: cînd se studiază o operă judecată exemplară — frescele lui Masaccio, sau un relief antic — el este mijlocul de a-i asimila caracterul. În elaborarea unei compoziții, el oferă prima traiectorie cursivă, rezumatul ansamblului; dar poate fi încă folosit doar ca semn mnemotehnic, notație de mișcări fără altă intenție decît achiziționarea unei resurse noi. Alături de experiență și de schiță, există desenul pur[23]. Se știe că Leonardo multiplica micile rețete mnemotehnice în care definește pentru el însuși mișcările utile ale imaginației: *Am observat că nu este de un interes minor, cînd te afli în pat, în plin întuneric, să revezi în imaginație conturul linear al formelor studiate în timpul zilei sau al altor obiecte remarcabile de o subtilă căutare; exercițiu lăudabil și propriu pentru fixarea lucrurilor în memorie*[24]. Este vorba clar de cucerirea „mentală“



Scanned with OKEN Scanner

a obiectelor din natură, amintirea oferind simplificarea formei. Dar desenul urzit, fina anvelopă pe care Leonardo știa să o decupeze mai bine decît oricine, comportă pericole: *În compozițiile tale, nu forma cu linii definitive elementele scenei; ți se va întîmpla atunci ceea ce adeseori survine la mulți pictori care vor să facă să conteze cea mai mică trăsătură de creion. Aceasta le poate procura bani dar nu gloria artistică, căci adeseori chipul reprezentat nu are mișcările care corespund emoției interioare (moto mentale). Cum a obținut o frumoasă formă corectă i se va părea umilitor să modifice elementele către înălțime sau în jos, înainte sau înapoi. Acești pictori nu merită nici o laudă pentru știința lor*[25]... Practica liniei continue, a conturului închis, este aici repusă în discuție: ea riscă să fixeze imaginea conform schemelor de atelier: nu permite ajustarea intențiilor, modificările succesive, prin care pictorul poate să dea fiecărui element întreaga sa vitalitate. Pe scurt, trebuie ca desenul să devină un mijloc de explorare pentru artistul la lucru și să adopte nuanțele gîndirii sale. Mîzgălitura confuză *(componimento inculto)* nu trebuie să înfricoșeze: acesta este un mijloc de lucru indispensabil pentru liberul joc al imaginației: *Nu i-ai privit niciodată pe poeți cum compun? Ei nu se jenează să schițeze o frumoasă scriere și nu ezită să șteargă anumite versuri pentru a le face mai bune. O pictore, schițează deci sumar elementele figurilor tale și dă-ți toată osteneala mai mult pentru mișcările corespunzătoare vieții interioare a ființelor pe care le pui în scenă, decît pentru frumusețea sau perfecționarea detaliului*[26]. Comparația cu poetul este semnificativă: Leonardo nu menționează decît unul dintre avantajele schițării neclare, posibilitatea de a corecta și de a preciza semnele mișcării expresive; important este, în realitate, de a nu limita invenția personală prin nici o regulă a desenului. Schița vagă are mai multe avantaje: ea poate fi reluată la infinit, ea poate servi ca nou punct de plecare, grație împletiturii sale confuze, în modul exact — spune Leonardo — ca „în nori sau în umbrele de pe

ziduri, care mi-au inspirat frumoase invenţii"... Atingem unul din secretele artei cu *nova invention di speculatione* pe care o descrie un fragment celebru din note (culese în *Trattato*): *Nu voi scăpa ocazia să aşez printre precepte o nouă formă de exerciţiu vizual — care poate să pară meschină şi aproape ridicolă — dar care îşi are interesul său pentru a excita spiritul la invenţii diverse: ea constă, cînd priveşti anumiţi pereţi mîzgăliţi cu pete sau grămezi de pietre bălţate, dacă trebuie să inventezi vreo situaţie, să vezi pe acest perete asemănarea peisajelor cu munţi, fluvii, stînci, pomi, întinse cîmpii, văi şi coline diverse; este posibil să se vadă acolo bătălii, agitaţie de figuri stranii, chipuri cu expresii bizare, costume şi nenumărate lucruri, pe care tu le-ai putea reduce în întregime şi aşa cum se cuvine. Aceşti pereţi din materiale amestecate acţionează ca sunetul clopotelor, ale căror lovituri pot să te facă să te gîndeşti la orice nume vrei, la orice cuvînt vrei.*

O altă notă precisă: *Nu dispreţui sfatul meu şi ocazia de a examina uneori petele pereţilor, cenuşa din vatră, norii, noroiul, sau alte locuri; atenţia face să descoperi acolo invenţii admirabile care excită geniul pictorului la noi descoperiri, lupte de oameni şi de animale, compoziţii de peisaje şi de lucruri monstruoase, diavoli etc., care ar putea să te onoreze, căci lucrurile confuze excită spiritul la noi invenţii, dar întîi trebuie să cunoşti bine toate elementele obiectelor pe care vrei să le redai, membre şi părţi din peisaj, stînci şi vegetaţii*[27]. Această contemplare a „petelor mişcătoare" din natură reia, printr-o curioasă coincidenţă, o veche practică a pictorilor chinezi[28]. Tipul de vis treaz pe care ea îl descoperă măreşte receptivitatea şi conduce imaginaţia activă, exact ca *vocatio animi*, starea de detaşare recomandată de Ficino pentru a face din spirit adevăratul *speculum* al realităţii ascunse[29]. Este aceeaşi atitudine, dar orientată către misterul naturii şi favorizată de desen; nedefinitul naturii are aceeaşi putere ca desenul neterminat. Metoda petei este legată de practica acelui *componimento inculto* şi răspunde în cele din urmă



Scanned with OKEN Scanner

dorinței de a se intensifica partea de invenție personală. Schița devine un moment privilegiat al activității artistice și proba condiției sale poetice.

Leonardo împingea astfel pînă la ultimele sale consecințe valorificarea schiței care se săvîrșea în mediul florentin[30]. Consecințele noii atitudini erau serioase; pictorul are dreptul să-și piardă vremea cu mărunte descoperiri personale. El profită de autoritatea sa asupra formelor: a încetat să fie un executant naiv. În jurul lui 1500, mai multe inovații tehnice îi arată pe maeștrii profitînd — împotriva practicilor de atelier — de consecințele neprevăzute ale primatului invenției.

## Invenția și neterminatul

În Quattrocento o lucrare nu rămînea neterminată decît printr-o serie de accidente supărătoare pentru care se depuneau strădanii de reparare, la nevoie înlocuindu-se un maestru cu altul. Decorul capelei Brancacci, întrerupt prin moartea lui Masaccio și plecarea lui Masolino, a fost reluat și completat șaizeci de ani mai tîrziu de Filippino. Perugino a fost însărcinat să termine, în 1505, *Coborîrea de pe cruce* de Filippino[31]. Omogeneitatea de factură și de stil nu era o exigență absolută: unitatea compoziției, a acelei *invenzione*, a *concetto*-ului, părea să ajungă. Colaborarea ajutoarelor era bazată pe supunerea la schema de ansamblu și aplicarea regulilor comune în *bottega*. Aceste practici vor evolua după 1500, cînd prestigiul nou al maeștrilor ar fi dat imitației o semnificație mai puțin mecanică. Este ceea ce se observă foarte bine în jurul lui Rafael. Începînd din 1514—1515, abundența comenzilor, nerăbdarea însăși a artistului, îl duc la nesupravegherea din ce în ce mai mult a execuției elevilor săi[32]. Este ceea ce strică, atît de supărător, de exemplu, decorul de la Farnesina. Dar

 această practică dezastruoasă a putut fi acceptată

Scanned with OKEN Scanner

fără obiecţie aparentă de amicii şi clienţii artistului şi chiar de elevii săi. Vasari explică faptul că Rafael făcea să domnească în jurul lui o armonie atît de extraordinară încît inspiraţia sa *(furor)* se comunica natural celorlalţi[33]. Regăsim un fel de comunitate destul de diferită de acele „botteghe" de altădată. Trebuie ţinut cont mai ales de autoritatea excepţională a desenului lui Rafael şi de forţa nouă a „concetto"-ului pe care îl exprimă. Asistenţii săi îl prelungesc. Un episod anecdotic arată starea de spirit: în 1515 Rafael a făcut ca Dürer să îi vadă două desene în sanguină reprezentînd două nuduri foarte studiate. Artistul din Nürnberg a notat pe pagină cu recunoştinţă: „Rafael din Urbino... a făcut aceste nuduri şi le-a trimis lui Albrecht Dürer din Nüremberg, pentru a-i arăta mîna sa". S-a descoperit că desenul nu este de mîna lui Rafael, cum crezuse Dürer. Era opera unui ucenic din atelier, probabil Giulio Romano: maestrul i-a trimis confratelui său german „cel mai frumos exemplar de stil căruia i se simţea autor", fără a acorda dealtminteri importanţă mîinii care îl executase[34]. Era suficient că Rafael imprimase concepţia acestui desen.

Această atitudine devine destul de comună în atelierele Renaşterii. Dar nu era generalizată şi altfel se întîmplă cu Leonardo şi Michelangelo. Dacă Rafael putea fi acuzat de a fi produs prea mult recurgînd atît de bucuros la colaborări mediocre, era regretabil, dimpotrivă, faptul că Leonardo şi Michelangelo au realizat prea puţin. Suportînd mai puţin bine colaborările decît Rafael, mai puţin fericiţi în alegerile lor, sau reducîndu-le dinadins la un rol şters, cariera lor este marcată cu opere care nu au putut fi duse la bun sfîrşit de antreprize acceptate, amînate, apoi abandonate. Lipsesc în Quattrocento două lucrări care promiteau să fie capodopere, *Adorarea Magilor* (Uffizi) şi statuia ecvestră a lui Francesco Sforza, *Il Cavallo*, din Milano. Lipseşte pentru totdeauna din secolul al XVI-lea marele mausoleu al lui Iuliu al II-lea. Pentru prima oară istoria artei trebuie să-şi clarifice conturile cu mari concep-



Scanned with OKEN Scanner

ții nerealizate, care au exersat, în mod paradoxal, o influență considerabilă. Ar fi în zadar să observăm doar o serie de coincidențe nefericite datorate activității febrile a geniului și abundenței de comenzi; contemporanii au subliniat întradevăr că e vorba de altceva. Vasari a notat, referitor la Leonardo, că „sufletul său era atît de mare, atît de elevat, încît ambiția sa prea înaltă îl paraliza...“ și că „opera a fost întîrziată „din dorință“, cum spune Petrarca“[35]. Și mai stingherit pentru Michelangelo, istoricul, după ce a socotit cîte opere terminate sînt și cîte lucrări, mai numeroase, rămase neterminate — fără a vorbi de operele distruse —, tinde să explice acest fapt prin bogăția și elevarea ideilor: „Per non potere esprimere si grandi e terribili concetti“[36]. Astfel, distanța se mărește dramatic între momentul conceperii sau al ideii — care este adeseori cel al schiței — și durata laborioasă a execuției: aceasta îl preocupă pe Leonardo și îl descurajează pe Michelangelo, exasperează luciditatea primului și acea „terribilità“ a celui de al doilea; rezultatul poate fi o egală neputință de a finaliza.

Pentru artiștii din Quattrocento idealul de frumusețe era o perfectă articulare a formelor aduse la cel mai înalt grad de claritate[37]; realizarea tehnică presupunea maximum de precizie și de perfecțiune. La Florența această exigență era puternică și probabil chiar mai conștientă, mai deliberată decît în altă parte. Vasari o va exprima mai tîrziu: „O pictură este o suprafață plană acoperită cu cîmpuri de culoare întinse pe panou, perete sau pînză, pentru a împodobi contururile... care, grație, unei bune traiectorii de linii învăluitoare, înconjură chipurile“[38]. Culoarea nu este astfel decît o funcție a desenului; dar ea impune o „uniune“, adică acorduri apropiate și îndepărtate care întotdeauna sînt dificile și desenul trebuie să răspundă la funcții atît de numeroase și atît de contradictorii pentru a uni bine toți termenii compoziției, încît este necesară o grijă, o „diligenza“, un „amore“ din care toate cronicile



Scanned with OKEN Scanner

vor face obiective de elogii esențiale. Cazul-limită este cel al lui Lorenzo di Credi care, după Vasari, ajungea, datorită unei griji meticuloase, la un grad de netezime și de desăvîrșit, astfel încît orice altă pictură pe lîngă a sa va părea întotdeauna o schiță neclară[39]. Este vorba de exagerarea unei preocupări pentru precizie și strălucire în structură, pentru finețea în texturi, care devenise regulă cu Verrocchio. Leonardo, care preconizează în lucrul preliminar *componimento inculto* pentru a stimula invenția, este mai atent decît oricare altul la perfecțiunea tehnică și la „desăvîrșire"; însemnările sale sînt pline de rețete pentru a ameliora glaciurile și transparențele care perfecționează modeleul îndulcindu-l. Lucrările sale dovedesc atenția acordată materiilor plăcute și lucitoare, lustrului și reliefului[40]. Exasperarea artistului nesigur de a ajunge la perfecțiunea dorită, la claritatea „oglinzii", ar explica deci încetineala, îndoielile, renunțările lui Leonardo. Acest lucru a fost crezut adeseori, după Vasari; dar explicația psihologică a eșecurilor artistului nu epuizează sensul pe care l-a avut pentru el descoperirea „neterminatului".

O pagină — prea puțin luată în considerație — a lui Vasari sugerează, în cazul lui Michelangelo, valoarea pozitivă a „neterminatului". În a doua ediție din *Vite*, istoricul a introdus, de fapt, în legătură cu *Cantoria* lui Luca della Robbia confruntată cu cea a lui Donatello, o importantă digresiune privitoare la desăvîrșit și la *abbozzato*. Lucrarea lui Luca, „cu toate că este desenată și executată cu grije, este atît de netedă și desăvîrșită încît ochiul, văzută la distanță, o percepe defavorabil, spre deosebire de cea ca lui Donatello care este într-un fel schițată *(abbozzato)*. Artiștii trebuiau să acorde mare atenție acestui lucru: experiența demonstrează că picturi sau sculpturi sau orice altă operă de artă, văzute de departe, au mai multă forță și efect dacă sînt mai mult schițate decît desăvîrșite. Și, în afară de distanță, contribuie faptul că, în schiță, adeseori artistul pradă inspirației *(furor dell'arte)*, își exprimă



Scanned with OKEN Scanner

gîndirea prin cîteva combinații și uneori o va diminua prin efort și atenție, ca cei care nu știu să se oprească în muncă". Istoricul se sprijină pe analogia între mișcarea pictorului și cea a poetului: «Poeziile inspirate de „frenezia poetică" sînt singurele cu adevărat bune». Și comparația este continuată cu puțină emoție pentru a conchide că există succese legitime în „desăvîrșire" ca și în „schiță", dar că „vulgarul" se leagă de o delicatețe exterioară fără să observe că o lucrare concepută cu sens și judecată nu are nevoie să fie astfel la exterior, șlefuită și netedă"[41]. Se poate crede că această digresiune a fost adăugată prea tîrziu, în 1568, pentru a susține cauza „neterminatului", care era considerată ca un aspect esențial al stilului „genial" al lui Michelangelo. „Sclavii" tocmai fuseseră plasați într-un decor spectacular, în grădina Boboli, și discuția era de actualitate. Condivi explicase de curînd *Madonna Medici* spunînd că starea de non-finito nu împiedică cu nimic frumusețea operei: „Lo sbozzo non impedisce la perfezione e la bellezza dell'opera"[42].

S-au formulat multe întrebări asupra rațiunilor care l-au determinat pe cel mai mare sculptor din Florența să lase o operă, precum *Sfîntul Matei*, sau anumite părți din operele sale, precum chipul *Serii* din capela Medici, în starea de masă schițată și aspră[43]. Aceste statui contrastează intens cu execuția precisă și avîntată a lui *David* și, mai ales, cu *Pietà* de la San Pietro. Dacă, într-un anumit număr de cazuri, o bruscă schimbare de orientare l-a putut face pe artist să abandoneze un lucru în curs, în alte cazuri nici o rațiune exterioară operei nu poate explica aceste inegalități de execuție; lucru evident pentru cele două tondo-uri din jurul lui 1505, executate pentru Bartolomeo (Bargello) și Taddeo Taddei (Academy, Londra), unde porțiuni însemnate din personajele secundare sînt doar schițate. După o explicație mai veche[44], aceasta ar fi proba unei insatisfacții interioară, a unui fel de jenă în fața rezistenței materiei care se pretează greu la spiritualizare; este abandonată opera sau fragmentul pe care artistul nu ajunge să



Scanned with OKEN Scanner

îl transfigureze. Astfel, *Sfîntul Matei* neterminat — vestigiu din ambiţioasa suită a celor Doisprezece Apostoli la care Michelangelo lucra în 1505—1506 şi una din operele cele mai preţioase pentru a cunoaşte tehnica înnoitoare a sculptorului[45] — trebuia să încarneze stările extraordinare ale sufletului; după ce l-a schiţat, sculptorul ar fi avut teamă să-şi desfigureze intuiţia, mergînd mai departe şi el ar fi preferat să lase ansamblul „non finito" ca mărturie a neliniştei sale şi a insatisfacţiei sale[46]. Aceasta este, într-un cuvînt, la gradul cel mai patetic, ceea ce înţelegea Vasari făcînd din *abbozzato* simptomul „pasiunii" inspirate.

Dificil să nu subliniem şi nuanţa morală pe care o îmbracă activitatea creatoare la un artist care îşi concepea lucrul ca eliberare a imaginii închisă în blocul de marmură[47]. Sculptura este o dezvăluire progresivă a formei; doar prin locul său în acest proces *non finito* a putut să apară ca o nouă modalitate de stil. Comparaţia cu Donatello este concludentă: *Dansul Herodiadei* (Lille), *Apostolii* de pe uşa de la San Lorenzo, sau panourile de pe amvoane, demonstrează o puternică recurgere la *striacciato* şi la maniera largă, frîntă, plină de accente; ansamblul capătă astfel un fel de fior luminos, de efect „pictural". Altfel se întîmplă în opera lui Michelangelo unde doar fundalul şi chipul micului sfînt Ioan din *Madona cu pasărea* (tondo Taddeo Taddei, Londra)[48], sînt rămase în stadiul de *abbozzato*, şi chipul *Zilei* în mormintele mediceene: în contrast cu părţile vecine, în aceste lucrări există evident voinţa de definire a zonelor moarte sau nedistincte alături de altele mai active. *Non finito* care permite jocul diferitelor grade de realitate participă la efectul total. Avem de-a face, aparent, cu o descoperire a lui Michelangelo. El a observat expresiva sugestie a formei imperfect dezvăluită în clipa în care ea apare din bloc; şi de aceea a văzut, fără îndoială cu bucurie cum *Sfîntul Matei*, apoi *Sclavii* de pe mormîntul lui Iuliu al II-lea au fost lăsaţi la un stadiu în care misterul acelui *non finito* se extinde pe întregul personaj.



Scanned with OKEN Scanner

În pictură, în *tondo Doni* (1504), aproape contemporan cu primul grup de sculptori, Michelangelo aderă strict la idealul de precizie al Quattrocento-ului; îl va conserva la Sixtină și se va elibera de el în desenele estompate și compozițiile neclare din perioada bătrîneții sale. S-au formulat întrebări dacă acest interes pentru formele clar decupate nu l-ar fi putut stînjeni în lucrările sale de sculptură, cel puțin în sensul că, plecînd de la o schemă în suprafață, de la o „vedere unică", el ar fi manifestat o osteneală infinită în combinarea profilurilor succesive ale figurii în spațiu[49]. Dar nu apărea astfel dezvoltarea „viziunii" lui Michelangelo: orice compoziție depinde pentru artist de natura blocului; tabloul oferă aspectul principal în vedere frontală. În *tondo Doni* (Uffizi) de exemplu, grupul central constituie o masă concentrată cu exactitate, comparabilă cu piramida în care se înscrie *Pietà* de la Sfîntu Petru. Adevărata problemă nu se află acolo, ci în raportul dintre blocul inert și „concetto"-ul operei — sau, după expresia lui Michelangelo, „l'immagine del cor" — pe care opera îl proiectează și care trebuie să fie pus în lumină. Michelangelo resimte cu atîta forță această dezvoltare, este atît de conștient de întregul proces de realizare, încît acordă o valoare fiecărei fraze, îi găsește o rezonanță simbolică și poate astfel să elibereze un nou ordin de efecte prin contrastul desăvîrșitului și al nedesăvîrșitului[50]. Este vorba de atingerea unui grad maxim al tensiunii stilului.

Aceste *tondi* din 1505 au urmat îndeaproape traiectoria desenului *Sfintei Ana* de Leonardo; *non finito*-ul intervenea în aceste panouri faimoase cu o amploare fără precedent. El a făcut senzație în peisaj și fundaluri, unde formele albastre ale culmilor și ghețarii se ridică deasupra maselor mai închise ale pămîntului. Clarobscurul transparent care scaldă ansamblul nu diminuează contrastul între formele clar definite ale grupului central și nedesăvîrșitul peisajului. Sugestia a putut deci veni de la Leonardo; dar în reliefurile sale și nu în picturile sale Michelangelo a tratat anumite forme



Scanned with OKEN Scanner

vagi sau voalate ca un nou registru artistic. Dubla autoritate a lui Leonardo și Michelangelo introducea astfel *non finito*-ul ca o valoare pozitivă, în clipa în care autoritatea formelor clare și finite era completă, cel puțin la Florența și la Roma. Aceste inovații vor deconcerta mult timp publicul; cincizeci de ani mai tîrziu, prezentarea a doi dintre „sclavii" de pe mormîntul lui Iuliu al II-lea în grădina Boboli va provoca o întreagă literatură de explicații, evident în scopul justificării capriciilor misterioase ale geniului.

Nu putem realiza în întregime acest lucru fără intervenția „metafizicii artei" provenită din temele neo-platonismului și prin care maeștrii florentini aveau să-și definească propria lor activitate. Inovația tehnică este direct legată aici de conștiința pe care o are artistul asupra particularităților muncii sale; și această conștiință intervine pentru unul în perspectiva intelectului, pentru altul în perspectiva voinței. *Non-finito*-ul conferă anumitor aspecte ale operei pictate calitatea de *componimento inculto*, adică bogăția instinctului. Amorfismul peisajului restituie o anumită nedeterminare a realului, la nivelul „vieții" universale. Piscurile albastre, orizonturile difuze nu accentuează doar efectul de perspectivă atmosferică, cu atmosfera și ecranul invizibil al aerului, care întunecă orizontul; *non-finito*-ul adaugă o sugestie cosmologică atribuind naturii viața confuză care se conturează în imaginație prin umbrele peretelui și pe care desenul îl explorează în *componimento inculto*. O confirmare a acestei ipoteze se află în faptul că Leonardo pare să fi manifestat o atracție crescîndă pentru temele care reduc natura la un fel de dezordine primitivă, ca și cum însăși forma viziunii sale (gustul pentru „non-finito", al nelămuritului) crea cu adevărat obiectul său. În ultimii ani de viață imaginile confuziei și ale haosului îl atrag din ce în ce mai mult pe Leonardo: desenînd cataclismele naturii, potopurile și norii, unde totul tinde să se confunde, el generalizează într-o oarecare măsură efectul de vis și proiectează „componimento in-



Scanned with OKEN Scanner

culto" în realitate; există, ca o revanşă a imaginaţiei contra preciziei şi desăvîrşitului artei, şi o ultimă dezvoltare poetică a incertitudinii interioare[51].

La Michelangelo domină mai curînd o viziune a colosalului care supune natura la legile geniului. La sfîrşitul anului 1505 prestigiul său era maxim; recunoscut la Roma, însărcinat cu mausoleul lui Iuliu al II-lea, vedea orizonturi noi deschizîndu-se ambiţiilor sale. A petrecut iarna la Carrara, pentru a supraveghea extragerea blocurilor. Atunci, povesteşte Condivi, „îi veni dorinţa să sculpteze un colos pe care navigatorii ar fi putut să îl vadă de departe. Era provocat înainte de toate de forma stîncii, favorabilă pentru cioplirea unui chip, dar şi de emulaţia anticilor. Care, aflîndu-se în aceste locuri, probabil pentru aceleaşi motive ca Michelangelo, fie pentru a nu sta degeaba, fie pentru oricare alt motiv, lăsaseră acolo cîteva amintiri schiţate şi imperfecte, dar care oferă totuşi un destul de bun exemplu al artei lor. Şi el l-ar fi făcut desigur dacă i-ar fi ajuns timpul şi dacă activitatea care îl aducea acolo i-ar fi lăsat răgaz. L-am auzit într-o zi întristîndu-se mult de a nu fi putut să îl facă" (cap. XXIV)[52]. Formele falezelor de la Carrara nu au fost tăiate de vechii romani; dacă nu este vorba de vagi profiluri lucrate de eroziune, se poate şi mai mult presupune că locuitori rustici ar fi putut da cîtorva stînci aspectul de chipuri gigantice. Michelangelo, în timpul şederii sale solitare, a fost atît de uimit de sugestiile oferite de blocuri, încît a atribuit în mod spontan iniţiativa „Anticilor". Că el ar fi vorbit sau nu serios de un proiect în acest gen, se vede suficient că muntele în-formă-de-om este ca metafora concretă a întregii sale arte[53]; într-o binecunoscută scrisoare din 1525 Michelangelo descrie pe larg un turn de formă umană pe care îşi propune să îl ridice la Florenţa[54]. Este vorba tot despre o masă impresionantă apărînd în spaţiu, de o putere enormă care pare prizonieră a fatalităţii. Puţin după moartea lui Michelangelo (1564), doi dintre sclavii altădată schiţaţi pentru mor-



Scanned with OKEN Scanner

mîntul lui Iuliu al II-lea au fost achiziționați de marele duce și așezați de Buontalenti în grota din grădinile Boboli, într-un formidabil ancadrament de stalactite și de stînci informe. Un cronicar a scris atunci că aceste personaje neterminate nu au nimic confuz; ele sînt chiar mai extraordinare decît dacă erau terminate: „Ele par că doresc să scape din marmură pentru a evada din grămada de ruine care se apleacă peste ele" și ne gîndim — adaugă el — la neamul omenesc pe care Deucalion l-a recreat după potop aruncînd peste umăr pietrele întîlnite în cale. Această punere în scenă manieristă și acest comentariu clarifică destul de bine pateticul *non finito*-ului lui Michelangelo[55].

## Decorul însuflețit

*Non finito*-ul a apărut ca o modalitate posibilă a artei, în clipa în care fiecare etapă a realizării a putut să pară dotată cu o valoare proprie. Aceasta presupune că o creație artistică este simțită ca un proces complet, o activitate în care sufletul parcurge simbolic întreaga realitate. Trebuie să existe și această conștiință exactă a unei tensiuni între invenție și execuție, între „concetto" și realizarea concretă, pe care o observăm la Leonardo și la Michelangelo. Dar nedesăvîrșitul este total deosebit de *fragmentar*, cu care a fost uneori confundat[56]. În locul formei neprecise și difuze este vorba de forma care, după ce a fost integral realizată, se află alterată, sfărîmată printr-un accident datorat naturii sau intervențiilor oamenilor. Interesul pentru fragmentar este legat de ideea ruinei: edificiile distruse, fragmentele împrăștiate răspund intenției precise de a pune în evidență uzura timpului, distrugerea fatală a oricărui lucru uman[57]. În afară de *Nașteri*, unde constituie un simbol obligatoriu, ruinele sînt rare în Toscana în Quattrocento: ele abundă, dimpotrivă, în Italia de Nord, în tablouri și pînă în marchetărie. O a treia noutate, forma ambiguă sau monstruoasă, *hibridul*, își face de asemenea apariția la sfîrșitul secolului al XV-lea; și viul



Scanned with OKEN Scanner

său succes nu pune mai puțin în cauză cultura umanistă contemporană. Hibridul se va răspîndi în ornamentul fantastic care combină, cu un sentiment ascuțit al capriciului și al jocului, aparențele speciilor, ceea ce este viu și ceea ce este neînsuflețit, vegetalul și animalul, bestialul și omenescul în continue metamorfoze. El dezvoltă formula „grotescurilor" care apare către 1490, pentru a se răspîndi în arta umbriană, florentină și romană, prin Filippino și Pinturicchio, Signorelli, apoi prin atelierul lui Rafael[58].

Aceste decoruri fantastice erau legate de intuiția vitalității dezlănțuite, ca și demonică a naturii, ale invențiilor sale extravagante care pot fi pe rînd sursă de spaimă și de amuzament. Astfel au fost înțelese; dar trebuie considerate ca emancipare a imaginației care depășește formele nobile și definite ale artei. Cîțiva ani mai tîrziu, Cellini va protesta contra etimologiei naive a acelor „grottesche", insistînd asupra valorii acestor „mostra" ornamentale demne, după el, să egaleze arabescurile artei orientale (*Memorii*, I, cap. VI). Folosirea ornamentului hibrid a fost într-adevăr remarcabil variat de la începuturile sale: simplu joc de ornamente în formă de vrejuri pentru Filippino, la capela Caraffa din Santa Maria Sopra Minerva (1488) de exemplu și pentru Pinturicchio, el este extrem de neregulat și violent opresiv în mîinile lui Signorelli, la capela de la Orvieto; devine abundent, arhitectural și ușor în ansamblurile de la Loggii și la Villa Madama, ca pentru a imita risipa naturii, în complezența sa chiar la ființele fabuloase ale Antichității, ca Artemis polymast care apare acolo de mai multe ori printre hyrcocerbi, dragoni, harpii și fauni împreună cu toate păsările și toate florile. Aceasta este valoarea pe care le-o dă, sub impulsul lui Rafael, Giovanni da Udine[59]. Imediata difuzare a acestor *mostra* este deci altceva decît rezultatul unei întîlniri fortuite: descoperirea sălilor prăbușite la Esquilin, împodobite cu aceste fantezii, a fost utilă printr-o preocupare deja activă. Sugestia ornamentelor antice a constituit, pentru artiștii meri-

dionali, ocazia de a atribui un stil formelor iraționale; prin combinarea liberă urmînd modelele imaginare, ei aveau un echivalent al monstruozităților răspîndite în arta gotică tîrzie și în acele „diableries" flamande. Numai că formula adoptată înviora sentimentul jocului formelor și răspîndea în artă însuflețirea proprie pentru *artifiziosa natura*.

Succesul „grotescurilor" trebuie să fie considerat ca un episod al unei tendințe mai generale de a îmbogăți discursul artistic și de a-l duce la maximum de animație. Doi factori intervin aici: interesul pentru anumite forme simbolice, grija de a unifica toate elementele operei de artă, care răspund unei orientări comune, dar se manifestă la Florența într-un mod mai limpede și cu mai multă convingere decît în celelalte centre. Chiar și acolo se observă evoluția stilurilor care se suprapune unui stadiu precis al culturii. Gustul pentru „ornamentele însuflețite" se răspîndește către 1460. În *Cronica ilustrată* a lui Finiguerra abundă „putti", reliefurile vorbitoare, chipurile decupate în elemente de decor. Pe o gravură din aceeași epocă *Decapitarea unui captiv* este însoțită de o extraordinară înflorire de candelabre și himere[60]. „Putto"-ul era pentru Donatello un fel de însoțitor firesc al compozițiilor, destinat să le sublinieze registrul activ și să le înviioreze ordonanța. El tinde apoi să facă parte din decor. În panourile de pe „cassoni" el se pierde printre ghirlandele, statuile, panourile figurate care împodobesc arhitecturile. Un efort excepțional pentru a duce la capăt metamorfoza decorului în simboluri vii este împlinit de Botticelli în a sa reproducere a *Calomniei*; el pictează un templu ciudat, în ale cărui nișe se înalță statuile în camaieu ale eroilor faimoși, unde registrele pereților și ale pilaștrilor și însăși zonele bolților sînt acoperite cu reliefuri „asemănătoare". Cerul pur, marea calmă care apar în intercolonament, subliniază intens planurile vii ale edificiului, care vibrează tot într-o claritate transparentă și limpede de piatră prețioasă. Pictorul a dorit să compună o ambianță simbolică, un templu al sufletului, în

jurul „psihomahiei“ dramatice aleasă ca temă. Un bestiar ornamental nou este preferat de umanism: sfincşii, sirenele, „putti“ susţin stranele şi cartuşele care însoţesc Sibilele şi pe Hermes de pe pavimentul de la Siena. Sirenele, femei-păsări din legendă, apar uneori în decorul sculptat al edificiilor şi în bandourile manuscriselor. Ele ocupă, de exemplu, partea superioară a ancadramentului ferestrelor din templul rotund al Dianei aşezat de Filippino într-unul din *Miracolele sfîntului Filip* (Santa Maria Novella). Probabil amintirea semnificaţiei lor „de început“ se află reînnoită prin scopul didactic, precum la Poliziano, care le prezintă, după Platon, Macrobius şi Proclus, ca păzitoarele sferelor celeste: *Stellantesque globus sua quaeque innoxia Siren Possidet, ambrosio mulcens pia numina cantu** (*Nutricia*, V, 154—155)[61]. Dar ele sînt în concurenţă cu „himerele“ şi „harpiile“ cu care este împodobită, de exemplu, cuirasa tînărului Lorenzo pe bustul atribuit lui Verrocchio şi ale cărui figuri de pe lavaboul sacristiei la San Lorenzo demonstrează excepţionala valoare decorativă. Sfincşii afrontaţi sau izolaţi, care decorau nenumărate morminte antice, au fost introduşi în decorurile din Quattrocento; umaniştii căpătaseră un interes particular pentru acest simbol. Pico, de exemplu, scrie în a sa *Apologie*: *sfincşii sculptaţi pe templele egiptene aminteau că trebuie păstrate prin noduri de enigme dogmele mistice la adăpost de profanarea vulgului.* Indicaţia nu este inutilă: în ornamentele însufleţite de la sfîrşitul secolului, sfincşii au căpătat probabil la Florenţa această valoare generală a unui simbol exotic care sfidează imaginaţia[62].

Sirena sau sfinxul sînt ca arabescuri vii: „putto“-ul însoţeşte sau mimează mai direct „istoria“. Pe peretele din fund din capela Strozzi nu există nici un panou, nici un cartuş, nici o inscripţie, care să nu fie însoţită de una din aceste creaturi: micile lor energii se insinuează pretutindeni şi creează o impresie de volubilitate, greu de împă-

* Sirenele nevătămătoare au fiecare sferele şi stelele lor, desfătînd divinităţile cu cîntece sonore.

cât cu ordonanța arhitecturală, însă de o vehemență singulară. Pe peretele vecin *Miracolul sfîntului Filip* în fața statuii lui Marte reprezintă o simfonie de ornamente animate, operă a cărui extravaganță a fost adeseori condamnată și care pare, într-adevăr, imposibil de depășit[63]. Enormul altar se desfășoară în jurul statuii „magice" a zeului, care se strîmbă amenințînd sfîntul. Toate figurile de pe soclul de bronz freamătă, cariatidele își ridică privirea, armele și ustensilele care împodobesc edificiul par a se ciocni cu vuiet. Într-un sens, nu mai există deloc decor: pentru a crea atmosfera miracolului operat împotriva unui idol furios, Filippino a animat totul în același timp și a folosit la maximum funcția fantastică a ornamentului. Filippino asimilează toate formele antice posibile și cum bine a observat Vasari, reproduce un repertoriu arheologic fără precedent; această acumulare de motive își găsește justificarea într-o interpretare literală a principiului „umanist" al integrării formelor. Din acest dublu punct de vedere, Filippino este pictorul cel mai semnificativ din evoluția florentină la sfîrșitul Quattrocento-ului.

În acest domeniu o anumită importanță trebuie acordată celor patruzeci de capiteluri ale pilaștrilor care ritmează octogonul sacristiei de la Santo Spirito[64]. Elementele arhitectonice au fost studiate pentru a da impresia că organismul este ca parcurs de un flux continuu de forțe, de la lunetă la sol. Decorul capitelurilor este de o animație surprinzătoare: pe unul din ele atlanți prizonieri ai blocului par că se smulg ghirlandelor și cornurilor de abundență și un straniu monstru-pasăre bate din aripi. Pe un altul, un copil în picioare pe un frunziș, încadrat de ornamente în formă de frunze, se înscrie printre formele vegetale, cu o stranie pasăre pe cap. Aceste figuri introduc în structura severă o concesie eficace imaginației pentru a face să se simtă tensiunea. Leonardo și Michelangelo au parcurs, în același moment, o cale diferită. Contrastul între „stilul romantic" al lui Filippino și decizia „clasică" a



Scanned with OKEN Scanner

celor doi maeştri a fost adeseori subliniată. Dar ei nu ignoră puterea ornamentului însufleţit şi chiar aspectele sale fantastice. În *Bătălia de la Anghiari* Leonardo insuflă o viaţă demonică berbecului reprodus pe cuirasa stindardului şi pe casca-mască a cavalerului central. „Bizareriile" sale multiple, invenţiile sale năzdrăvane şi creaţiile sale monstruoase, fără a mai vorbi de exerciţiile sale „fizionomice", demonstrează suficient curiozitatea sa în toate registrele imaginative; dar aceste forme ciudate nu intervin decît într-o manieră marginală, ascunsă chiar. Unitatea operei pictate necesită nu numai o coordonare strictă, ci şi o subordonare a elementelor. Ornamentul însufleţit în genul lui Filippino produce impresia de expedient artificial în faţa ordonanţei inflexibile a noului stil. Tot astfel se întîmplă la Michelangelo; dar el ţine mai mult decît Leonardo la repertoriul „umanist": la capela Sixtină şi în primele proiecte ale mormîntului lui Iuliu al II-lea el caută mai puţin să elimine ornamentul animat decît să îl interpreteze într-o manieră coerentă. Bolta Sixtinei este, ca la capela Strozzi, o compoziţie suprapopulată; dar „geniile", „putti" şi figurile simbolice se supun ordinei ierarhice care conferă o valoare spirituală şi, dacă se poate spune acest lucru, o „inteligibilitate" mai precisă decorului.

Michelangelo realizează sinteza motivelor antice şi quattrocentiste în uz la ancadramente, nişe şi altare. El plasează mici figuri-cariatide sub cartuşele profeţilor; cuplurile de „putti" sînt angajate în pilaştrii care flanchează sibile şi profeţi; există în sfîrşit pe fundalul bolţii, încadrînd „tablourile" cerului superior, galeria de „ignudi". Toate aceste creaturi degajă şi mimează aptitudini succesive ale sufletului, în sensul neo-platonicienilor[65]: nu ornamentul, ci edificiul imaginar în totalitate este cel care se animează. În partea cea mai de jos, fiinţe încă embrionare; în cea mai de sus, ignudi; dacă ele moştenesc într-adevăr funcţia decorativă a purtătorilor de ghirlande, aceştia par să îndeplinească pe cornişă o muncă grea şi importantă. Gesturile lor nu sînt făcute



Scanned with OKEN Scanner

în zadar. Sîntem „în prezența unei decorații pe cale de a se constitui, în diverse stadii ale elaborării sale, și a unei realizări tehnice complexe în curs“[66]. Nici unul din aceste personaje nu iese din ansamblu: funcția decorativă devine o activitate la care artistul îi impune să participe. Și astfel rezultă conflictul care îi încurca pe florentini, între multiplicitatea necesară a formelor și unitatea operei. Stilul trage toate foloasele de pe urma analogiei cosmice.

*NOTE*

1. *Marsile Ficin et l'art*, II, cap. I.
2. G. F. HARTLAUB, *Zauber des Spiegels...*, München, 1951.
3. H. D. AUSTIN „Dante and mirrors“, în *Italica*, XXI (1944), p. 13—17.
4. Citat de A. PARRONCHI, „Le fonti di Paolo Uccello“, în *Paragone*, nr. 89 (mai 1957), p. 22: după Bacon, există chiar acolo o posibilitate de stratageme militare.
5. *De vita*, III, 17; *Opera*, p. 355—356.
6. Ed. I. Mallé, p. 78, p. 100.
7. Ed. J. P. Richter, nr. 528, 529, 530, ed. cit., I, p. 320—321.
8. Ghiberti, Castagno, Uccello la Santa Maria dei Fiori, Filippino Lippi și Domenico Ghirlandaio la Santa Maria Novella, Perugino la Santo Spirito: G. MARCHINI, *Le vetrate italiane*, Roma, 1955, p. 37 și urm.
9. H. JANTZEN, „Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei“, cuprins în: *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin, 1951, p. 61 și urm. Despre problemele din secolul al XV-lea: F. Landsberger, *op. cit.*, cap. IV.
10. Ed. L. Mallé, p. 62. *Gri* pentru pămînt în loc de galben dat de Rafael (*supra*, p. 217) și de Leonardo (cod. urb., 75 v°).
11. Ed. L. Mallé, p. 101.
12. N. Allen PATILLO, „Botticelli as a colourist“, în *The Art Bulletin*, XXXVI (1955), p. 203—220.
13. Ed. H. Ludwig, § 547; ed. McMahon, § 547 și întregul capitol.
14. Vezi *infra*, p. 426—7.
15. VASARI, ed. Milanesi, I, 162. Această dezvoltare este o adăugare din 1568 și V. SCOTI-BERTINELLI *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa, 1905, p. 82, a semnalat ciorna în notele lui V. Borghini, amic și sfătuitor al lui Vasari, cofondator al Academiei florentine.

Un text complementar este respingerea metodei picturale a lui Giorgione „tenendo per fermo che il dipin-



Scanned with OKEN Scanner

gere solo con i colori stessi senz'altro studio de disegnare in carta fusse il vero e meglior..."*, urmat de o expunere a beneficiilor desenului care „umple spiritul de frumoase concetti..." VASARI, ed. Milanesi, VII, p. 427. Această teorie a desenului este analizată de Ch. DE TOLNAY, *History and Technique of old masters drawings, a Handbook*, New York, 1943, p. 6. Vasari a fost unul dintre primii colecționari sistematici de desene (O. KURZ, „Vasari's libro de'disegni", în *Old masters drawings*, XII (1937), p. 1 și p. 32); și unul din fondatorii acelei „Accademia del disegno" la Florența în 1563.

16. ARISTOTEL, *Anal. Post.*, II, 19, 100 *a*. Despre teoria desenului pornindu-se de la model sau *exemplum*, Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 2 și urm.
17. ALBERTI, *Della pittura*, ed. cit., p. 101, citat (după o versiune diferită) Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 4.
18. *Apologia...* așezată în capul ediției lui Dante, 1481. Vezi: *Della pittura*, ed. Spencer, p. 120—121; VASARI, ed. Milanesi, II, p. 546.
19. M. WACKERNAGEL, p. 324 și urm. J. MEDER, *op. cit.*, p. 169 și urm.
20. H. LEPORINI, *Die Stilentwicklung der Handzeichnung*, Viena, 1925, p. 29. Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 19 și urm.
21. În particular, *Abundența*: B. BERENSON, *op. cit.*, nr. 567. Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, nr. 57; J. MESNIL, *op. cit.*, pl. CX.
22. C. L. RAGGHIANTI „A. Pollaiuolo e l'arte fiorentina del Quattrocento", în *Critica d'Arte*, I (1935), 1 la 4, a studiat îndelung originile și sensul „discursului linear" al florentinilor.
23. Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*
24. *Trattato*, ed. H. Ludwig, § 67, ed. McMahon, § 65.
25. *Trattato*, ed. Ludwig, § 189, ed. McMahon, § 261; despre ansamblul problemei: E. H. Gombrich, Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux, în *Etudes d'art* (Algeria), 1953—1954, nr. 8—10.
26. *Trattato*, ed. Ludwig, § 66, ed. McMahon, § 76.
27. *Trattato*, ed. Ludwig, § 66, ed. McMahon, § 76. Cele două observații sînt disociate în traducerea Péladan nr. 141 (p. 71) și nr. 126 (p. 66) unde finalul observației este grupat cu nr. 60 din ed. Ludwig (despre Botticelli). Interesul și modernitatea acestei teorii a petei („macchia") au fost subliniate de J. VON SCHLOSSER, „Lorenzo Ghibertis Künstlerwesen", în *Leben und Meinungen des Lorenzo Ghiberti*, *op. cit.*, p. 109—110.
28. H. A. GILES, *An introduction to the chinese pictorial art*, Shangai, 1905, p. 100: sfaturile pictorului Sung-Ti (secolul al XI-lea); E. Kris și O. KURZ, *Die Legende von Künstler*, *op. cit.*, p. 54. Aceasta este și o practică de

---

* „fiind convins că întrebuințarea pentru pictură doar a culorilor, fără nici-un studiu de desen pe hîrtie, însemna adevăratul și cel mai bun..."

contemplare recomandată de neo-platonicienii din Alexandria: J. BIDEZ, *Vie de Porphyre*.

29. *Supra*, p. 321. Leonardo a făcut școală cel puțin pe lîngă Piero di Cosimo care se oprea „să contemple un perete pe care bolnavii vomitaseră, pentru a imagina lupte de cavalerie, cetăți stranii și largi peisaje" (VASARI, ed. Milanesi, IV, 54).
30. E. KRIS și O. KURZ, *op. cit.*, p. 54—55, au indicat cum importanța nouă acordată schiței presupune teoria neo-platoniciană a inspirației.
31. W. PAATZ, *Kirchen*, I, p. 189.
32. F. HARTT, „Raphaël and Giulio Romano with notes on the Raphael School", în *The Art Bulletin*, XXVI (1944), p. 67—94.
33. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 400 și urm.
34. E. PANOFSKY, *A. Dürer*, *op. cit.*, I, p. 234. U. MIDDELDORF, *Raphäel's drawings*, New York, 1945, nr. 81, p. 51 și *Old Masters drawings*, XIII (1938—9), p. 9 și urm.
35. *Viața lui Leonardo*, în *Léonard de Vinci par lui-même*, p. 30.
36. VASARI, ed. Milanesi, VII, 272—3.
37. În sensul în care l-a arătat H. WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst* (1899), tr. fr., Paris, 1911 și *Kunstgeschichtliche Grundbeggriffe* (1917), tr. fr., Paris, 1952.
38. VASARI, *Della pittura*, cap. XV; *Vasari on technique*, trad. L. S. Maclehose, Londra, 1907, p. 208.
39. VASARI, *Viața lui Lorenzo di Credi*, Ed. Milanesi, IV, p. 569, ed. C.L.R., II, p. 243.
40. Ch. DE TOLNAY, „Les conceptions artistiques de Léonard de Vinci et leur origine", în *L'art de la pensée de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 375 și urm. și observațiile lui J. RUDEL, „Technique picturale de Léonard de Vinci", *ibid.*, p. 285 și urm., despre procedeele zise „flamande".
41. VASARI, ed. Milanesi, II, 171.
42. CONDIVI, *Viața lui Michelangelo*, XLIV (relativ la mormintele mediceene).
43. Există în secolul al XVII-lea o întreagă literatură în Franța despre „neterminat" la Michelangelo, în mod evident în legătură cu discuții de la Academie, relativ la *Sclavi* (Luvru). În particular: DESMAREIS DE SAINT-SORLIN, *Promenades de Richelieu ou les vertus chrétiennes*, Paris, 1653, p. 3. Numeroase eseuri moderne ale criticii italiene, enumerate de Ch. DE TOLNAY, *Michelangelo*, *op. cit.*, I, p. 171, printre care, A. BERTINI, „Il problema del non finito", în *L'Arte*, I (1930), p. 121; în ultimul rînd: J. GANTNER, *Schicksale des Menschenbildes*, Berna, 1958, p. 91 și urm. Studiul recent cel mai cuprinzător ni se pare a fi: J. SCHULZ, Michelangelo's unfinished works, în *The Art Bulletin*, sept. 1975, care vede mai ales în lucrurile neterminate rezultatul unei amînări a operei. Alte studii sînt menționate în *Fables, formes, figures*, II, p. 7—8.



Scanned with OKEN Scanner

44. H. THODE, *Michelangelo, Kritische Untersuchungen*, vol. I, Berlin, 1908, p. 91 și urm.
45. Procedeele tehnice ale lui Michelangelo sculptor sînt binecunoscute: 1. Prin stadiul operelor neterminate, dintre care *Sfîntul Matei* este cel mai tipic: Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, I, p. 114. 2. Prin scrierile artistului, sonetele sale, ed. Frey, LXXXIII, LXXXIV etc. și scrisorile sale, ed. Milanesi, p. 522. 3. Prin analizele contemporanilor, ca VASARI, ed. Milanesi, I, p. 148 și B. CELLINI, *Vite*, ed. Rusconi-Valeri, Roma, 1912, p. 794...
46. A. BERTINI, *art. cit.*, p. 133.
47. S. BETTINI, *art. cit.* și *supra*, Introd., p. 282.
48. J. GANTNER, *Rodin und Michelangelo*, Viena, 1953, p. 72, a avut meritul de a insista asupra originalității *non finito*-ului la Michelangelo și Leonardo. El îl pune în legătură cu noțiunile fundamentale ale lui Wölffin și îl descrie ca o fază de „prefigurare". Vezi, în ultimul rînd: „Formen des Unvollendeten in der neuren Kunst", în *Schicksale des Menschensbildes*, Berna, 1958, p. 105 și urm.
49. C. ARU, „Le veduta unica e il problema del non finito in Michelangelo", în *L'Arte*, VIII (1937), p. 46—52.
50. H. VON EINEM, „Der Torso als Thema der bildenden Kunst", în *Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, XXIX (1935), p. 331—334; F. KRIEGBAUM, *„Michelangelo Buonarroti, Die Bildwerke*, Berlin, 1940; Ch. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild*, *op. cit.*, cap. IV.
51. E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 191 și urm.; K. CLARK, *op. cit.*, p. 164 și urm.
52. CONDIVI, trad. fr., Paris, 1949.
53. Probabil în funcție de anecdota lui Vitruviu în care Dinocrate anunța că el „dorește să dea muntelui Athos forma unui om" (cartea II, pref.): W. KORTE, „Deinokrates und die barocke Phantasie", în *Die Antike*, 1937. În legenda antică intervin adeseori munți personificați (ca, de exemplu, Tmolus, OVIDIU, *Met.*, XI 82 și urm.). Lorenzo de Medici descrie muntele Morello la nord-vestul Florenței, ca pe un bătrîn albit: „Gli omer cadenti giù del capo altero Cuoprono i bianchi crini..."* (*Ambra*, XII). Urmîndu-l pe Michelangelo, decoratori manieriști vor intenționa adeseori să animeze stîncile ca pentru a face din ele „prefigurări" ale artei: astfel compoziția stranie a parcului de la Pratolino (1573), gigantul Apennino al lui Gianbologna construit în bloc de stîncă: J. BALTRUSAITIS, *Anamorphoses*, Paris, 1955, p. 56-57.
54. *Lettres de Michel-Ange*, nr. 184, tr. fr., M. Dormoy, Paris, 1926, vol., I, p. 205—207. Era vorba la început de un colos pentru grădinile Medici; Michelangelo dezvoltă o fantezie bufonă cu un porumbar pe capul gigantului-campanilă; R. ROLLAND, *Michel-Ange*, Paris, 1941, p. 122, nu a văzut că era vorba despre o enormă farsă.
55. BOCCHI, *Bellezze di Fiorenza* (Florența, 1581), ed. Cinelli, Florența, 1677, p. 138; citat Ch. DE TOLNAY,

* „Umerii căzuți din dreptul capului mîndru acoperă albii crini..."

*Michelangelo*, vol. IV, Princeton, 1954, p. 114—115.

56. A. CHASTEL, „Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé", în *Cahiers de l'Université de la Sarre* (Symposium din 1956), Sarrebrück, 1959; și documentația reunită de J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, *Der Torso als Symbol und Form*, Baden-Baden, 1954.
57. Astfel surprinzătorul cabinet Wrangel (1566) care era un cabinet de antichități: L. MOLLER, *Der Wrangelschrank und die verwandten süddeutschen Intarsienmöbel*, Berlin, 1956. Pe frontispiciul culegerii *Segmenta mobilium, signorum et statuarum*, Roma, 1638, timpul roade torsul din Belvedere: E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, pl. 60.
58. A. SCHMARSOW, „Der Eintritt der Grotesken in die Dekoration der Italienischen Renaissance", în *J.B.*, II (1881), p. 131—144. „Grotescurile" apar la Florența mai curînd decît indică Schmarsow; datează, din 1490, un desen al lui Sangallo pentru palatul Corsi la Siena și mediocrele eseuri „antichizante" ale lui Ghirlandaio în corul de la Santa Maria Novella. Descrierea decorurilor fantastice din grote de autorul acelor *Antiquarie prospettiche romane* (c. 1500), este foarte semnificativă pentru romantismul grotelor și al cavernelor din ruină „pline de stucuri, de reliefuri și de picturi, de mîna lui Cimabue, Apelles și Giotto". (N. DACOS, *La découverte de la „Domus Aurea" et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londra, Leyda, 1969 (Studies of Warburg Institute, 31) 1).
59. VASARI, *Viața lui Morto da Feltre*, Ed. Milanesi, vol. V, p. 205.
60. A. M. HIND, *Early italian engravings*, *op. cit.*, p. 67, pl. 96.
61. Despre sirenă în arta funerară romană, F. CUMONT, *Recherches*, *op. cit.*, p. 329 și urm. În opoziție cu sirena malefică din arta medievală, avem deci o adoptare a simbolului, MACROBIU, *De somno Scipionis*, II, 3, 1; PROCLUS, *In remp.*, II.
62. H. W. JANSON, *The sculpture of Donatello*, *op. cit.*, p. 185, a relevat această valoarea „enigmatică" a sfincșilor, relativ la *Fecioara* Basilica del Santo de la Padova.
63. A. SCHARF, *op. cit.*, pl. 85. K. B. NEILSON, *Filippino Lippi*, Cambridge (Mass.), 1938, pl. 80.
64. Execuția revine în mod evident la tăietorii de piatră, Salvi d'Andrea și Scorbacchia, menționați de surse: C. BOTTO, *art. cit.* (1931), p. 25; W. PAATZ, *Kirchen*, vol. V, p. 134—5. Bandoul de măști, delfini și scoici îl amintește pe Filippino, dar masca centrală va reapărea în capela Medici.
65. Ch. DE TOLNAY, *Michel-Ange*, II, *op. cit.*, a propus o clasare a acelor putti-cariatide a geniilor care însoțesc profeții și sibilele și pe acei „ignudi" urmînd vocabularul umaniștilor.
66. A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 187.



Scanned with OKEN Scanner

## Partea a treia

# MAEŞTRII ŞI CETĂŢILE

Introducere

# Mitul Renaşterii: vîrsta de aur şi catastrofe

Pacea şi fericirea publică celebrate de inscripţia lui Poliziano în 1490 nu au fost confirmate de evenimentele de la sfîrşitul secolului. Cîţiva ani mai tîrziu principatul mediceean, Academia de la Careggi şi chiar primatul artistic al Florenţei, nu mai erau decît amintiri. După ce moare Lorenzo (decembrie 1492) şi francezii pătrund în Italia (toamnă 1494), poporul se răzvrăteşte: Piero, fără prestigiu, se exilează la Veneţia; Giulio, cel mai tînăr — viitorul Leon al X-lea — fuge la Roma. Palatele şi colecţiile sînt jefuite[1]. Burghezia florentină, nesigură şi dezbinată, asistă la revoluţia republicană pe care o conduce un reformator monastic. Armata lui Carol al VIII-lea rechiziţionează, Pisa se revoltă. Ciuma şi foamea ameninţă. Jurnalul lui Luca Landucci enumeră zi cu zi nenorocirile, asasinatele, semnele prevestitoare, mişcările populare şi intrigile partidelor care paralizează cetatea[2]. Ramura cadetă a Medicilor, care instiga la răsturnarea lui Piero, crede că i-a venit timpul, dar este depăşită de evenimente. Execuţia capitală a lui Bernardo del Nero şi a şefilor partidului „optimaţilor" în 1496 va tăia legăturile între facţiunea lui Savanarola şi Mediceeni; Lorenzo di Pierfrancesco se îndepărtează de Florenţa în iunie 1497.

Umaniştii nu mai contează: Pico şi Poliziano, care îl aduseseră pe Savonarola la Florenţa, mor amîndoi în toamna lui 1494; Ficino, înfricoşat,



Scanned with OKEN Scanner

lucrează la ediţiile sale, corespondează cu Aldo Manuzio; după un moment de tulburare, dacă nu chiar de nebunie, cînd salută în Savonarola un trimis divin, se alătură discret opoziţiei şi după rugul din mai 1499, cîteva luni înainte de a muri pocăit, condamnă acţiunea de Reformare ca o manifestare a Anticristului[3]. Nu rămîne nimic din Academie; tinerii umanişti Benivieni, Corsi, Francesco da Diacceto, sînt spirite subalterne şi nu trăiesc decît din amintirea maeştrilor lor. În 1503 Diacceto vorbeşte de dispariţia platonismului şi caută contactul cu vechii prieteni ai lui Ficino şi Pico, precum, de exemplu, cardinalul Grimani la Roma.

Situaţia artistică este mai bună doar în aparenţă; Ghirlandaio nu mai este şi atelierul său degenerează; mai mulţi artişti sînt tulburaţi de predica „piagnone"; Botticelli cunoaşte un fel de criză. Doar Filippino este cu adevărat activ. Perugino introduce la Florenţa stilul dulceag care devine la modă şi contra căruia va reacţiona violent, cîţiva ani mai tîrziu, tînărul Michelangelo; acesta, în 1494, părăsise cetatea în revoltă. Cultura florentină dă impresia dezagregării sub efectul evenimentelor, în clipa împlinirii promisiunilor sale. Dar cum să vezi în această criză finală doar o suită de accidente exterioare? Inepţia politică a lui Piero, invazia franceză, revoluţia „piagnone" au dezvăluit tulburarea şi au precipitat o slăbiciune care se anunţa de mult timp. În jurul lui 1490, în euforia şi încrederea care urmau anilor dificili, Florenţa putea să apară strălucitoare, fericită şi în culmea dorinţelor sale în toate domeniile, *florens Florentia*; dar declaraţiile optimiste ascundeau doar contradicţiile şi neliniştile. Quattrocento-ul toscan era în aparenţă, atît de solid şi plin de certitudini încît s-ar putea uita, fără această confuzie finală, să se precizeze conflictele sale interioare, alternanţele de încredere şi de încurcătură şi iluziile unei civilizaţii în plină activitate.

Pentru a aprecia în complexitatea sa poziţia intelectuală, artistică şi morală a ultimelor gene-



Scanned with OKEN Scanner

raţii ale secolului, este bine să nu le separăm prea radical de restul Occidentului. Imaginea Renaşterii pe care au format-o în secolul trecut Burckhardt şi chiar Michelet, are defectul de a izola total ţările meridionale de cele din Nord, ca şi cum cetăţile italiene şi, în particular Florenţa, ar fi fost ostroave privilegiate ale istoriei[4]. Opoziţia nu este decît relativă. Desigur, la Milano, la Veneţia, la Ferrara, la Bologna, la Florenţa, viaţa publică luase într-un secol o strălucire fără precedent care îi miră pe năvălitori; în toate aspectele culturii, Italia îşi lua revanşa faţă de lunga perioadă cînd ea urmase, în felul său, lecţiile Bizanţului şi ale Parisului şi care, prea tîrziu, îi apărea ca o epocă de umilire şi de estompare. Împotriva *i Greci e goti goffi**, ea avea impresia de a se fi regăsit şi, la sfîrşitul secolului, ea este cea care se impunea Europei. Lorenzo, care trimetea cu orice ocazie în capitalele străine mostre de artă toscană, nu era singurul care să gîndească acest lucru. Publicaţiile lui Ficino erau aşteptate ca evenimente de filosofi parizieni ca Lefèvre şi Gaguin; Perugino şi Leonardo erau celebri în Franţa. Dar, în definitiv, peninsula rămînea profund municipală; fiecare cetate, şi Florenţa mai mult decît oricare alta, ţinea la personalitatea sa şi limita iniţiativele. Aceste mici societăţi orgolioase şi active conservau, în dezvoltarea lor, modurile de viaţă şi de gîndire de altădată; ele aderau puternic, mai puternic decît credeau notabilii şi umaniştii, la al lor Ev Mediu foarte apropiat. Şi participau firește la mişcarea generală din Occident. Există o strînsă corelaţie între ceea ce este descris în Franţa şi în Ţările de Jos sub numele de „amurgul Evului Mediu“ şi ceea ce primeşte în ţările meridionale numele de Renaştere.

Un număr mare de devoţiuni noi atestă reacţii comune în toată creştinătatea de la sfîrşitul secolului al XV-lea[5].Pretutindeni se descoperă aceeaşi mirare asupra sensului vieţii, în acelaşi timp

---

* grecilor şi goţilor grosolani



Scanned with OKEN Scanner

ca şi nevoia de posedare mai viguroasă a lumii; iniţiativele comercianţilor, ale bancherilor, ale călătorilor, ale politicienilor sînt multiple, dar şi speculaţiile divinatorii care trădează anxietatea în faţa zilei de mîine, construcţiile aberante şi superstiţiile. Neliniştea populară este cea exprimată, reflectată de clerici, disperarea acestora în faţa neputinţei Bisericii de a se reforma, teamă vagă dar profundă ivită cu ocazia invaziei otomane şi odată cu pierderea Mediteranei orientale şi, în sfîrşit, tulburarea provocată de noutăţile culturale, pe care mediile monastice le condamnă şi de la care literaţii aşteaptă totul. Expansiunea bogăţiei burgheze, solida organizare a oraşelor comerciale, avansul tehnicii, dorul de fericire al tuturor nu pot decît irita din ce în ce mai profund dorinţa de cunoaştere la care vor duce criza ordinii care cedează şi munca în dezordine. Reprezentările spaţiului şi ale timpului, ale lumii şi ale istoriei sînt pline de întuneric şi de contradicţii, asupra cărora ştiinţa se înverşunează şi pe care imaginaţia se străduieşte să le domine. Cele două dezvoltări se intercondiţionează.

Exista, la sfîrşitul secolului al XV-lea, în judecăţile oamenilor asupra condiţiei lor, o obsesie crescîndă a sfîrşitului, a ceva paralel cu aşteptarea unei reînnoiri extraordinare. Spiritul se străduieşte să îl definească; există confuz teama de nenorociri şi de dezordini pe care vizionarii le descriau drept prevestiri ale sfîrşitului lumii şi pe care alţii le numeau semne ale unei ordini noi. Nu există reprezentare echilibrată a stadiului prezent al umanităţii şi a viitorului său; totul este imaginat într-un mod exaltat care este pecetea epocii[6]. Nu se poate explica tulburarea Florenţei şi brusca vitalitate a Romei în afara acestor perspective.

Referindu-ne la Florenţa şi la umaniştii medicceni, vedem cum perspectivele măreţe alternează fără încetare cu cele mai rele nelinişti. Însăşi orientarea neo-platonismului nu putea decît să întreţină tensiunea spiritelor, prin credinţa în vocaţia profetică a vizionarilor şi a înţelepţilor,

 care devansează evoluţia şi în mitul „marii păci

Scanned with OKEN Scanner

a spiritelor"; trebuia lucrat la reînnoirea lumii prin secta ideală a Academiei care apărea în acelaşi timp ca simbolul şi instrumentul acelei *renovatio* a Occidentului[7]. Aceasta era prezentată, după Ficino, ca realizarea unui plan providenţial; era destinată să producă mari transformări sau, în limbaj simbolic, o „epocă de aur",o „domnie a lui Saturn", care ar asista la fuziunea şcolilor filosofice pe baza platonismului, la reunirea religiilor şi, una cîte una, la alinarea suferinţelor umanităţii. Niciodată nu s-a vorbit atîta despre purificarea Bisericii, despre convertirea evreilor şi a musulmanilor; problema „religiei universale", anunţată de Plethon, era întotdeauna prezentă în conversaţiile de la Careggi: alcătuieşte fundalul pe care se proiectează întreaga construcţie a lui Ficino şi a lui Pico[8]. Era o manieră imaginativă şi îndrăzneaţă de exprimare a faptului că situaţia actuală era tulbure şi că umanitatea se afla la o răscruce de drumuri.

Nu este vorba doar de speculaţii ale clericilor înclinaţi către un anumit „iluminism". Starea de agitaţie a poporului se agrava la Florenţa, ca şi în restul Occidentului. În timpul anilor 1480—1484, semnele supranaturale se multiplică; cronicarul Luca Landucci le povesteşte, „căci lumea era stîrnită în aşteaptarea unor mari lucruri de la Dumnezeu"[9]. Unul din elementele acestei aşteptări era o conjuncţie cerească despre care literatura astrologică vorbea în repetate rînduri şi de care făcea caz, în 1481, Landino în al său comentariu la *Comedie* privitor la *Veltro* mîntuitor: *În anul MCCCCLXXXIIII în douăzeci şi cinci noiembrie la ora treisprezece şi patruzeci şi un minut va avea loc conjuncţia lui Saturn şi a lui Jupiter în Scorpion, sub ascendenţa gradului cinci al Balanţei, ceea ce semnifică o schimbare de religie.* În ale sale *Pronostica ad viginti annos duratura* (Anvers, 1484), un savant notoriu, corespondent al lui Ficino, viitorul episcop de Fossombrone, Paul de Middelburg expunea faptul că unele consecinţe ale evenimentului ar avea nevoie de aproximativ douăzeci de ani ca să se dezvolte[10]:



Scanned with OKEN Scanner

acțiunea „Profetului", a renovatorului religios, anunțată prin conjuncțiunea fatidică din noiembrie 1484, plana astfel ca o amenințare permanentă asupra sfîrșitului secolului al XV-lea și primii ani din secolul al XVI-lea. Egidio da Viterbo va face aluzie în discursul său inaugural la Conciliul de la Lateran, în 1512, la acești douăzeci de ani petrecuți în obsesia Apocalipsului. Aceasta este o interpretare de cleric și de intelectual, dar ea rezumă un întreg climat; și nu depindea doar de predica lui Savonarola care cerea reforma Bisericii anunțînd Judecata de apoi și proclamînd că Arca Mîntuirii se va închide curînd. Dacă Pico și Poliziano insistaseră pe lîngă Lorenzo pentru a-l readuce pe predicator la Florența, la sfîrșitul lui 1489 (sau la începutul lui 1490), au făcut-o pentru că așteptau un răspuns la o dramă care îi depășea. Criza „piagnone" nu este un episod străin, un accident care ar fi otrăvit aerul senin al Italiei: este forma dramatică pe care a luat-o la Florența neliniștea de la sfîrșitul secolului. Ardoarea vizionară a partizanilor Fratelui și perspectivele escatologice ale mișcării apar în apelul lui Giovanni Nesi care scrie, în 1496, *Oraculum de novo saeculo*: *Ecce jam ad novum illud saeculum per varios casus divino te nomine voco; ecce jam per tot discrimina rerum ad auream illam aetatem excito* ...* Tonul prezicerilor „milenariste" învie într-un limbaj vehement care împrumută formulelor umaniste și orgoliului civic accentele sale cele mai puternice: Florența este republica lui Cristos. În Italia devastată de „Barbari", forța florentină compromisă de ambiția, perfidia, ușurința cetățenilor își va extinde în cele din urmă renumele și forțele sale, odată cu o creștere a bogățiilor, autorității și gloriei. Biserica salvată, musulmanii convertiți, „nu va mai fi decît o turmă și un păstor"[11].

În continuarea comentariului său despre *Veltro*, Landino nu era foarte explicit și considera doar că

---

* Iată, te chem pe numele tău divin spre acest secol nou, pentru tot felul de întîmplări, iată, te trezesc dintre atîtea necazuri spre acea epocă de aur.



Scanned with OKEN Scanner

conjuncţia din 1484 lăsa să se spere faptul *că creştinătatea va ajunge la o viaţă şi la o organizare excelente*. Dar „prezicătorii" nu erau rari. La 2 aprilie 1484 un extravagant, încoronat cu spini şi bizar drapat, parcurse călare străzile Romei distribuind manifeste şi anunţînd reînnoirea lumii prin revelaţia lui Hermes. S-a găsit un umanist, astrolog şi cabalist, care să celebreze această stranie mascaradă într-o *Epistola de admiranda ac portendenti apparitione novi atque divini prophetae ad omne humanum genus**. Autorul său, Lodovico Lazzarelli, prieten cu Pontano şi Platina, corespondent al lui Ficino, trădează aici aspiraţiile unui întreg mediu intelectual[12]. Cele ale lui Ficino sînt exprimate cu mai multă prudenţă, dar scrisoarea strălucitoare din 1492, care îi expune lui Paul de Middelburg admirabilele realizări florentine, prezintă reînnoirea culturală ca un preludiu la o transformare universală, despre care nu se poate vorbi cu sînge rece[13]. La Florenţa ca şi în alte părţi, marele mit al trecutului — originile antice şi primii ani ai creştinismului — din care se hrănesc toate mişcările înnoitoare nu este totul: pentru a nu se forma o imagine artificială şi cam inertă despre epocă, se cuvine să se adauge mitul invers al fericirii sau al dezastrului universal prin care se anticipează viitorul. În cadrul acestui dublu peisaj spiritual se mişcă Renaşterea.

Viaţa spiritului este cu atît mai agitată cu cît perspectivele se amplifică mai mult. Am arătat cum inteligenţa florentină ajungea la nişte poziţii contradictorii, din clipa în care artiştii căutau să exprime mai bine intuiţia comună a spaţiului şi a timpului, care crează consistenţa naturii şi coerenţa dezvoltării umane. Aici, Machiavelli şi acolo, Leonardo, rezistă la perspectiva teologică a istoriei, la viziunea simbolică a lumii proprii neo-platonicienilor. S-ar putea crede că grupul de la Academie menţine, cel puţin un mănunchi solid de noţiuni bogate şi fecunde. Dar dacă

---

* Epistolă către tot neamul omenesc, pentru admirarea şi anunţarea apariţiei noului şi divinului profet.



Scanned with OKEN Scanner

cercetăm dezvoltarea operelor, dacă cercetăm corespondențele, dacă urmărim desfășurarea discuțiilor, descoperim divergențe surprinzătoare. Vocabularul și imaginile sînt comune, dar nu orientarea finală. G. Merula se plîngea, în 1494, de pretențiile „triumviratului" florentin care apasă asupra vieții intelectuale a Italiei[14]. Dar unitatea Academiei nu mai era de mult timp decît o ficțiune. La începutul principatului lui Lorenzo încrederea literaților, fericiți de a fi găsit solizi protectori, entuziasmul lecturilor noi, echilibrul și prosperitatea orașului, creaseră un climat excepțional de fericire și de maturitate. Se remarca un mijloc de a se răspunde la întrebările nesatisfăcute ale lui Petrarca și de a se depăși poziția severă a lui Salutati; doctrina modernă se îndrepta către un platonism complex, apt să claseze și să justifice toate activitățile umane, politice, filosofia, poezia, religia[15]. Toate visurile erau permise: *Stanze*-le lui Poliziano, precum *Simposio* de Ficino, sînt expresia reîmpăcării în sfîrșit întrevăzută între natură și spirit. Se poate și trebuie să se treacă de la una la alta, de la Homer și Platon la Evanghelie. Energiile sufletului și ale cosmosului se găsesc unite de aceeași doctrină. Consecințele acestei intuiții erau imense; arta, sub toate formele sale, se afla, ca și poezia, investită cu o funcție superioară. „Mitul" Renașterii era găsit. Dar slăbiciunile lui vor ieși curînd la iveală și mitul se va disocia în contradicții critice.

Giovanni Pico della Mirandola, un tînăr prinț filosof, de formație scolastică, a fost fascinat de această doctrină; el s-a dus la Florența, în 1485 și a devenit, împotriva prejudecăților mediului roman, campionul noii doctrine a omului. Dar, preocupat de a nu lua aparența cuvintelor drept sîmburele realităților spirituale, el va trece curînd la cercetare; asupra punctelor esențiale s-a găsit repede în conflict cu Ficino. Maniera în care „noul Platon" rezolvă raporturile metafizice între Ființă și Unitate i se pare șubredă, doctrina sa despre cosmosul astrologic confuză, teoria sa despre Eros incompletă și periculoasă. Ciocnirile se multipli-



Scanned with OKEN Scanner

că şi, printr-o evoluţie remarcabilă care acuză sciziunea interioară a Academiei, Pico caută, sprijinindu-se rînd pe rînd pe ezoterismul cabalei şi pe religia intransigentă a lui Savonarola, o teologie mai pură şi o mistică eliberată de echivocurile naturaliste pe care le conţinea „teologia platoniciană" a lui Ficino. El veghează vigilent la tot ceea ce poate menţine trează acuitatea spiritului; morala ascetică a mănăstirii de la San Marco, fără complezenţă pentru arta şi poezia profană, este fără îndoială ultimul cuvînt al lui Pico şi încoronează, în orice caz, o filosofie care merge de la exaltarea omului la sentimentul tragic al vieţii[16].

Temperamentul lui Poliziano nu îl înclina în mod firesc nici către filosofie, nici către mistică. Poet, el găsea în legendele antice tot felul de resurse pentru a dezvolta o viziune optimistă şi voluptoasă a vieţii; postulatele lui Ficino îi ofereau o justificare doctrinală care, pentru spirite mai puţin bogate, nu fusese indispensabilă. Dar abstracţia speculativă îi repugna: el a declarat acest lucru cu glas senin. El a elaborat mai curînd o filosofie „critică", îndreptînd atenţia asupra realităţii filosofice, asupra articulaţiilor limbajului, în legătură cu concretul şi asupra dezvoltării istorice care invită la reconstituirea etapelor şi dificultăţile succesive întîlnite de spiritul uman. Limita astfel dublu şansele unei filosofii a eternului, ca cea a lui Ficino, care citeşte în fiecare formă un simbol şi ierarhizează „ideile". Poliziano găsea cu uşurinţă sprijin în umanismul perioadei precedente, cu Poggio şi Valla; în definitiv, nu-i prea plăcea să schimbe complexitatea şi farmecul legendelor cu transpunerile teologice. Înţelege să se îndepărteze de aceste puncte culminante, *platonica ista remota nimis*, de imaginile confuze şi cînd îşi bate joc de „cucuvelele" savante, care sînt întotdeauna înţelepte, îl ironizează poate pe Ficino[17]. Pe scurt, dacă pentru Pico puritatea intelectuală exclude orice conciliere cu domeniile amăgitoare ale sensibilităţii, Poliziano protejează din ce în ce mai clar



Scanned with OKEN Scanner

de speculaţia abstractă activitatea artistului, sau mai exact o raportează la o filosofie care nu putea fi a teologilor şi a învăţaţilor. Filologia îl păzeşte de vise vagi. Ajungem la un punct de ruptură. Poliziano era spiritul cel mai vigilent din Florenţa. Ultimii săi ani sînt ocupaţi de o dublă polemică condusă cu vivacitate: una contra bizantinilor agitaţi, ale căror servicii sînt acum inutile, cealaltă contra falsei imitaţii a anticilor, care este refugiul mediocrilor. Activitatea lui Poliziano este plină de avertismente şi de critici; i se părea că sarcina modernilor abia începea. Fascinat de îndrăzneala intelectuală a lui Pico, în care descoperea toate harurile şi de energia lui Savonarola, s-a dus în cele din urmă şi el la mănăstirea de la San Marco. Sfîrşitul său prematur, exact la începutul revoluţiei „piagnone", probabil că l-a scutit de o teribilă palinodie pe poetul spontaneităţii vesele şi al frivolităţii.

Aceste conflicte interioare sînt suficiente pentru a se stabili că Academia adusese mai multe probleme decît răspunsuri. Cele două noţiuni stimulatoare, care conferiseră succes mişcării, erau afirmaţia că poezia şi arta nu îndepărtează spiritul de vocaţia sa profundă, certitudinea şi tradiţia păgînă şi adevărul creştin coincid în explicarea destinului uman. Aceste două intuiţii, pe care se sprijinea întreg edificiul, aveau să fie puse în discuţie şi subliniate punctele lor slabe. Criza umanismului florentin poate fi urmărită pe aceste două direcţii principale, care pun direct în cauză lumea artelor. Prima direcţie îi devenise suspectă lui Pico: ea a fost direct zdunrcinată prin reacţia savonaroliană. Nu numai că aceasta condamnă excesele de lux şi epicureismul mediceean, dar ea recomandă de a i se distruge instrumentele, denunţă frivolităţile profane, invită artiştii să revină la canoane tradiţionale şi inspiră — lucru total nou — unora dintre ei scrupule asupra muncii lor. Chiar în măsura în care ea era consecinţa unei nelinişti vechi, această reacţie punea o problemă gravă amintind că exigenţa estetică şi exigenţa morală nu se confundă. Pentru artiştii atenţi,



Scanned with OKEN Scanner

aceasta însemna sfîrşitul abandonării lor naive într-o activitate total dominată de exigenţa frumuseţii. Dacă ei nu sucombă în scrupulul pios, trebuiau cel puţin să se justifice de acest lucru în proprii lor ochi. Şi reacţiile artiştilor cei mai cunoscuţi, care revin la Florenţa după 1500, sînt importante de observat. Ei sînt mult mai conştienţi de rolul lor. Acceptă conştient să ocupe în cultură o poziţie care pînă atunci nu era deloc de conceput decît pentru poeţi. Ei se consideră ca atare şi demersul lor, adăpat la sursele intelectuale ale epocii, îi duce la infuzarea în viaţa artistică a noţiunilor care nu mai fuseseră la modă acolo pînă atunci. După Leonardo, Michelangelo, Rafael, nu există doar noi stiluri, există atitudini noi ale artistului şi o nouă atmosferă la Florenţa ca şi la Roma. Problema este de a şti ceea ce aceasta poate datora mediului florentin din timpul lui Lorenzo şi rolul jucat de „ideile" umaniste în însăşi afirmarea acestor mari personalităţi.

Idealul umanist al măreţiei umane nu era mai puţin esenţial pentru „mitul Renaşterii"; florentinii nu depuseseră mai puţină osteneală pentru a-l susţine şi a-l expune, probabil fără să-şi dea seama de contradicţiile pe care le ascundea. Sperau la definirea vieţii sufletului, astfel încît interesele terestre şi virtutea sau, de asemenea, succesul uman şi adevărata grandoare, să poată coincide. După Salutati, trebuia să te preocupi de renumele său cît şi de mîntuirea sa; omul nu mai trebuie să-şi ignore locul în societate, şi nici vocaţia sa supranaturală. *Disputationes Camaldulenses*, unde Landino îi pune abil în scenă pe Alberti şi Lorenzo, sînt suficiente pentru a arăta seriozitatea cu care mediul florentin privea problema: viaţa activă şi viaţa contemplativă nu constituie o alternativă absolută[18]. „Umanismul" caută prin toate mijloacele să justifice toate aspectele omului; fără să atenteze o clipă la grandoarea sfîntului, o susţine pe cea a personalităţii puternice, a „eroului". Însuşi Ficino, care acordă un loc privilegiat contemplaţiei, visului şi evadării „în afara lumii", nu condamnă niciodată pe



Scanned with OKEN Scanner

marii realizatori ai politicii și ai comerțului. El respectă reușita. Umanismul, ca și popularul, trăiește în Italia în compania „oamenilor iluștri". Și se ajunge la sanctificarea gloriei sau, cel puțin, la justificarea cultului „eroilor" ca una din manifestările încrederii în nemurire. Dragostea pentru glorie este, cum atît de bine a văzut Burckhardt, resortul probabil cel mai puternic al vitalității Renașterii; aceasta înseamnă că el este legat de un întreg joc de iluzii pasionate pe care puține spirite au știut să îl pătrundă. Este ignorat faptul că gloria nu reprezintă decît exaltarea valorilor profane; tot repetînd că strălucirea lumii nu este nimic față de beatitudinea celestă, se crede că gloria îi este, în ciuda oricărui lucru, imaginea și prin aceasta corespondentul în lumea de aici, de pe pămînt[19]. Cele două puncte de vedere se unesc în preocuparea, atît de generală, pentru asigurarea mormîntului. Gloria este un fel de „deificare" naturală și justă. Justificarea morală pare găsită și căile discordante sînt rare, în afara Bisericii. Singur Pico îndrăznește să îi răspundă lui Poliziano care mărturisește că arde „de pasiunea unei glorii perpetue", că ar fi mai bine să fie crucificat de lume pentru a fi exaltat de Dumnezeu, decît exaltat de lume pentru a fi crucificat de Dumnezeu. Și Savonarola va interveni pentru a aminti opoziția ireductibilă a celor două onoruri pe care epoca tinde cu obstinație să le confunde. Dar el eșuează; și cel mai uimitor paradox al Renașterii va fi tocmai confuzia celor două domenii în Biserică, cu multiplele și spectacularele acțiuni ale prelaților și pontifilor ambițioși, în care este aproape imposibil să se distingă ce corespunde gloriei personale, ce corespunde măreției Bisericii sau preocupării de mîntuire. Tipic este cazul lui Iuliu al II-lea.

Sub aceste forme îndrăznețe, cultul gloriei este oarecum o invenție a umaniștilor. Ei împărtășeau această pasiune, dar erau sau căutau să fie primii ei beneficiari. Poetul este, înainte de toate, în Renaștere, cel care decernează elogiul; numai el poate înscrie definitiv numele prințului sau al



Scanned with OKEN Scanner

mecenatului în memoria oamenilor. Drama ascunsă a umanismului italian este fără îndoială de a nu fi făcut niciodată o distincție suficientă între datoriile spiritului și activitățile de complezență care sînt de resortul curteanului. Artiștii sînt și ei, de asemenea, investiți în această privință cu o putere excepțională; nu doar imortalizează prin portret, ci înalță statui și efigii. dar pentru ei o lucrare grandioasă, comandată de un mecena, este singurul mijloc de a intra în posteritate. Poeți și artiști se știu solidari; ei împărtășesc același destin, își promit unii altora epitaful și mausoleul cu care știu să facă onoare stăpînilor lor și este constant obiceiul de a se celebra un portret printr-o epigramă[20]. Prin splendoarea monumentelor funerare se urmărește în general nemurirea glorioasă și Florența a contribuit la prestigiul noului stil[21]. Dar pudoarea republicană, care supraviețuiește în regimul mediceean, nu autorizează statuile și decorurile triumfale decernate conducătorilor; singurele personaje ecvestre care vor fi văzute la Florența sînt efigii pictate în interiorul unei biserici și este vorba de condotieri care au meritat acest lucru din partea orașului. Glorificarea permisă este cea care înscrie portretul notabililor printre grupurile din scenele sacre; în această direcție s-a mers cît de departe posibil. Dar în cetățile supuse puterii unui singur om, invențiile encomiastice sînt mai generoase și vor merge, în anumite cazuri, pînă la limitele „apoteozei", în sensul Antichității păgîne[22].

Aceste observații duc la elaborarea unei istorii sinoptice a ideilor „umaniste" și a stilurilor artei, în centrele unde „mitul" Renașterii precede sau urmează de aproape înflorirea și criza din Florența. La aceasta se adaugă un motiv mai simplu. Propaganda intelectualilor se adresează natural prinților, prelaților, bogaților mecenați; Ficino, Poliziano, sînt obligați să îi seducă și să îi flateze pe Lorenzo de Medici după Cosimo, Piero după Lorenzo, sau și pe cei din familia Strozzi, cei din familia Sassetti, Federigo da Montefeltro sau Matei Corvin. Se poate descrie istoria mișcării de



Scanned with OKEN Scanner

la Careggi prin aceste cuceriri. Poliziano, Pico şi, îndeosebi, Ficino se află în centrul unei reţele de admiraţii şi de prietenii docile faţă de prestigiul culturii florentine. Neo-platonismul nu se învaţă în şcoli; acesta era mai puţin o doctrină decît un fascicol de curiozităţi, de aspiraţii, stimulate prin lectură. Se vede în *Cartaggio*-ul lui Pico, *Epistolario*-ul publicat înaintea morţii sale de Poliziano şi cele douăsprezece cărţi adresate lui de Ficino, cum învăţătura lor se articulează şi se diversifică, în funcţie de corespondent; fiecare personalitate, fiecare mediu, extrage din aceasta un beneficiu diferit. Or tocmai prinţii, prelaţii, notabilii ţin în mînă activitatea artiştilor prin comandă şi mecenat. În majoritatea cetăţilor unde se exersează influenţa literară a Florenţei, se manifestă o evoluţie artistică corespunzătoare şi, uneori, chiar o dezvoltare nouă datorată personalităţii prinţului, cum este cazul la Urbino. Mişcarea „culturală" şi cea a artelor sînt solidare: una o susţine pe cealaltă. Problema se pune astfel pentru oraşele din Marche, brusc trezite la civilizaţie de Renaştere prin iniţiativa prinţilor nou promovaţi; se pune îndeosebi pentru Roma, antrenată de Pontificatul „imperial" al lui Iuliu al II-lea. Acolo se transpune şi se fixează cultura artistică preparată la Florenţa douăzeci de ani mai devreme.

*NOTE*

1. Despre jefuirea colecţiilor mediceene: E. MUNTZ, *Les précurseurs*, *op. cit.*, p. 213 şi urm., ed. ital., p. 162 şi urm. Piero de Medici a putut să ia în fuga sa o parte din pietrele preţioase — printre care cornalina lui Nero — care au fost depuse ca amanet pe lîngă Agostino Chigi. Bernardo Rucellai a regrupat ceva mai tîrziu în grădinile sale marmori mediceene.
2. F. T. PERRENS, *Histoire de Florence*, vol. II, Paris, 1888 şi îndeosebi GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* (1561) ed. C. Panigada, 5 vol., Bari, 1929, a cărui cinci prime cărţi sînt dedicate a ceea ce autorul numeşte „calamità d'Italia" provocate de invazia franceză. L. LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, ed. I. del Badia, Florenţa, 1883; ed. A. de R. Jervis, New York, 1927. Despre criza financiară: L. F. MARKS, „La crisi



Scanned with OKEN Scanner

finanziaria a Firenze dal 1494 al 1502", în *Archivio storico italiano*, vol. 112 (1954), p. 51 şi urm.

3. Scrisoare din decembrie 1494 către Giovanni Cavalcanti, *Opera*, p. 461—3: „Nonne divina clementia Florentinis indulgentissima, integro ante hinc autumnum quadrienno nobis istud praenuntiavit? Per virum sanctimonia sapientiaque pestantem Hieronymum ey ordine praedicatorum divinitus ad hoc electum... „Vezi R. RIDOLFI, *Studi savonaroliani*, Florenţa, 1935. Acesta este unicul caz în care Ficino vorbeşte direct de Savonarola în scrisorile sale.

*Apologia pro multis Florentinis ab antichristo Hieronymo ferrariense hypocritarum summo deceptis* (primăvara 1499), nu este cunoscută decît printr-un manuscris, vezi P. O. KRISTELLER, *Sup. Fic.*, II, 76—78 şi studiul nostru „L'Apocalypse en 1500: la fresque de l'Antéchrist de la chapelle Saint-Brice à Orvieto", în *Humanisme et Renaissance*, XIV (1952), p. 124—140.

4. Despre utilitatea unui cadru istoric lărgit: A. CHASTEL, „Art et religion dans la Renaissance italienne", în *Humanisme et Renaissance*, VII (1945), p. 1 şi urm. şi expunere asupra artei şi literelor în Quattrocento, *Congrès de Littérature comparée* (Florenţa, 1951).

5. Cea a sfintei Ana a fost în mod special răspîndită din 1480—85 pînă la 1510 în Nord ca şi în Sud. Un abate german, Trithemius, a scris un *Tractatus de laudibus sanctissimae Annae* (1494), în înţelegere cu Sixt al IV-lea care celebrase sărbătoarea Sfintei Ana în 1481: fără dezvoltarea acestui cult, s-ar înţelege prost panoul lui Leonardo consacrat acelei *Humanissima trinitas*, Ana, Maria, Isus (vezi *infra*, III, 3) şi succesul total nou al imaginilor acelei *Heilige Sippe*. Trithemius justifică devoţiunea Fecioarei către mamă ca un mijloc de a scăpa de nenorocirile epocii, în care se cufundă creştinătatea şi care periclitează instituţiile familiale: B. KLEINSCHMIDT, „Die Heilige Anna, ihre Verehrung", în *Der Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf, 1930, p. 160 şi urm. E. MÂLE, *L'art réligieux de la fin du Moyen Age, op. cit.*, p. 217, a arătat că acest cult al sfintei Ana şi al familiei Fecioarei (acesta aproape total limitat la ţările din Nord) este legat de devoţiunea nouă pentru Imaculata Concepţie pe care o definesc mai multe bule ale lui Sixt al IV-lea între 1477 şi 1483. M. LEVI D'ANCONA, *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, Princeton, 1955.

6. O tentativă recentă de integrare în descrierile tradiţionale ale Renaşterii a sentimentului de tulburare şi de nelinişte din care s-a făcut multă vreme apanajul ţărilor septentrionale, se află în: A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita del Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, 1957. „Epidemia vrăjitorilor" este atestată atunci în Germania de Nord şi face obiectul bulei *Summis desiderantis* a lui Inocenţiu al VIII-lea, în de-



Scanned with OKEN Scanner

cembrie 1484. Un capitol din *Narrenschiff* de Sebastian Brandt, cartea de succes a ediţiei de la Basel, este consacrat Anticristului:

*Die Zeit kommt, es kommt die Zeit*
*Ich voercht der Endkrist sei nicht weit**

Cum a reamintit E. MALE, *L'art réligieux de la fin du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 440 şi urm., *L'art de bien vivre et de bien mourir* de A. Vérard este plină de anunţuri înfricoşătoare. *Apocalipsul* lui Dürer apare în 1498 etc. Tot aşa almanahul lui Johann Stoeffler la Ulm, 1499, anunţă sfîrşitul lumii pentru 25 februarie 1524 (prin potop datorat conjuncţiilor în zodia Peştilor): cf. A. WARBURG, *op. cit.*, p. 509. C. VASOLI, „Temi mistici e profetici alla fine del Quattrocento", în *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria, 1968, p. 180 şi urm.

7. *Marsile Ficin et l'art.* Introd.
8. Vezi: I. PUSINO, „Ficinos und Picos religios-philosophische Auschauungen", în *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, XLIV (1925); P. O. KRISTELLER, *La posizione storica di Marsilio Ficino*, în *Civiltà Moderna*, V (1933).
9. Referirile în A. CHASTEL, *„L'Antéchrist à la Renaissance"*, în *Actes du Congrès d'Etudes humanistes* (1952), Roma, 1953, reluat în „F.F.F.", I, nr. 6.
10. Această culegere a fost plagiată din 1488 de germanul Lichtenberger, pe care o va adnota Luther; vezi D. KURZE: *Johannes Lichtenberger, Eine Studie zur Geschichte der Prophetie und Astrologie*, Berlin, 1955. Legăturile între profetismul de origine ioachimistă şi astrologie sînt evidente.
11. Citat de E. GARIN, „Desideri di riforma nell'oratoria del Quattrocento", *Quaderni di Belfagor*, 1948, p. 1 şi 10. Dacă Pico şi Savonarola se opun activ credinţelor astrologice, ei sînt, în schimb, cei mai convinşi apărători ai autorităţii profeţilor şi ai taumaturgilor „moderni"; nepotul lui Pico este autorul acelei *De rerum praenotione* care întemeiază pe Scriptură actualitatea viziunilor profetice.
12. P. O. KRISTELLER, „Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli", în *Annali d. Scuola Normale Sup. di Pisa*, VII (1938), p. 237—262, reluate în *Studies*, cap. II. O epigramă a lui Naldo Naldi, citată *ibid.*, cap. XII, p. 255—256, dovedeşte că profetul lui Hermes, Giovanni Mercurio da Coregio, a apărut şi la Florenţa (între 1480 şi 1487).
13. *Marsile Ficin et l'art*, p. 61. Acesta este momentul scrisorii entuziaste a lui Egidio da Viterbo (către 1490—1492) care declară: *„Divina providentia missum Marsilium*

---

* Timpul vine, soseşte vremea / Aş dori ca ziua de apoi să nu fie departe.



Scanned with OKEN Scanner

*Ficinum, qui mysticam Platonis theologiam nostris sacris institutis in primis consentaneam atque illorum praeviam declaret*"* (Bibl. Angelica, Roma, Cod. 1001, f° 245) și adaugă: „*Hec sunt mi Marsili Saturnia regna, hec toties a Sybilla et vatibusactas aurea decantata hec Platonis illa tempora...*"** Cf. P. O. KRISTELLER, *Suppl. Fic.*, II, p. 314—316.

14. Ficino, Poliziano, Pico: vezi V. ROSSI, *Il quattrocento*, *op. cit.*, p. 386.
15. Vezi Prefața lui Ficino din *Plato latinus* (1484); *Marsile Ficin et l'art*, p. 30—31.
16. E. GARIN, *La filosofia*, 2 vol., Milano, 1947, vol. I. cap. VII (Reluat în *Ritratti di umanisti*, cit.).
17. În ultimul rînd E. GARIN, „L'ambiente del Poliziano", în *Il Poliziano e suo tempo* (Congresul din 1954), Florența. 1954.
18. *Disputationes Camaldulenses*, publicate în 1480, aproximativ, relatează despre discuțiile din 1468 în Casentin: v. E. GARIN, *L'Umanesimo italiano*, *op. cit.*, p. 110 și urm.
19. A. TENENTI, *Il senso della morte*, *op. cit.*, p. 191 și urm.; citatele lui Poliziano și ale lui Pico, *ibid.*, p. 193.
20. Două epigrame latine ale lui Alessandro Braccesi (1484), relevă astfel existența unui portret al lui del Pugliese făcut de Filippino Lippi; vezi A. PEROSA, „Un'opera sconosciuta di Filippino Lippi nella testimonanza d'un poeta umanista", *Rivista d'Arte*, XXIV (1942), p. 193—199. La fel, relativ la portretele lui Bembo și Tebaldo de Rafael, *infra*, p. 493 și urm.
21. A. CHASTEL, „La glorification humaniste dans les monuments funéraires de la Renaissance", *Atti Congresso Studi umanistici* (1950), Milano, 1951, p. 477—485 și *supra*, p. 39 și urm. și p. 163—7; vezi de asemenea J. POPEHENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, Londra, 1958, p. 41 și urm.
22. H. KAUFFMANN, „Die Renaissance in Bürger- und Fürstenstädten", *art. cit.*, p. 126—129 și *infra*, p. 355 și 357 și urm.

---

* „Providența divină l-a trimis pe Marsilio Ficino ca să declare că mistica lui Platon este de acord în primul rînd cu teologia sfintelor noastre instituții și că este precursoarea lor".

** Acestea sînt, Marsilio al meu, domeniile lui Saturn, aceasta e epoca de aur de atîtea ari cîntată de Sibila și de profeți, acestea sînt acele timpuri ale lui Platon.



Scanned with OKEN Scanner

Secțiunea întîi

## Inițiativele „Condottieri"-lor: artă umanistă la Rimini și la Urbino

Rolul cetăților de pe coasta Adriaticii, Ancona și Veneția, în dezvoltarea culturii italiene în secolul al XV-lea este departe de a fi suficient apreciat. Colecționarii și călătorii — dintre care Ciriaco este cel mai remarcabil — în contact cu Balcanii și insulele grecești, întreținеau acolo o curiozitate informată privitoare la antichitate: influența marmurilor din Ravenna oferă o imagine despre stimulentele utile pe care le puteau găsi acolo florentinii[1]. Legăturile cu cetățile grecești, înainte și chiar după luarea Constantinopolului, șederea filosofilor și a savanților — ale căror importanță și demnitate a fost reamintită tuturor de conciliile din 1438—1439 — au menținut în secolul al XV-lea familiaritatea cu cultura bizantină. În micile State de formație recentă, ca Rimini și Urbino, căpitanii ambițioși care dețineau puterea au căutat imediat să-și fixeze gloria protejînd pe poeții capabili să-i preamărească și suscitînd opere de artă memorabile. Este vorba de inițiativele lui Sigismondo Malatesta la Rimini și ale adversarului său, Federigo da Montefeltro, la Urbino.

Primul era dușmanul puterii pontificale; celebru prin ferocitățile sale și prin îndrăzneala sa, el se sprijinea pe autoritatea împăratului; a murit însă în 1468. Al doilea, venit la putere în sumbre împrejurări, la douăzeci și doi de ani (în 1444), se dovedi mai bun organizator și cuceritor



Scanned with OKEN Scanner

mai clement; a fost numit gonfalonier al Sfintei Biserici de Sixt al IV-lea, în 1474 şi, în cele din urmă, a devenit duce. În 1472 îl ajutase pe Lorenzo de Medici să supună Volterra; legăturile sale cu Florenţa nu se vor slăbi decît în cursul crizei din 1478—1480, cînd a condus operaţiile militare ale ligii pontificale împotriva Toscanei. A murit în septembrie 1482. Ambii întreprinseseră mari lucrări care nu au fost terminate după moartea lor şi se adresaseră maeştrilor importanţi: Alberti, Piero della Francesca şi atelierelor de decoratori florentini. Un cronicar din secolul al XVII-lea, mai puţin pentru a fixa o dată precisă decît pentru a explica apropierea şi opoziţia relaţiilor lor, declară că palatul de la Urbino a fost realizat „a competenza" (în concurenţă) cu templul familiei Malatesta[2]. Şi aceasta este impresia care rămîne.

## I. PRAECLARUM ARIMINI TEMPLUM

Vechea biserică a Sfîntului Francisc nu mai corespundea măreţiei lui Sigismondo Pandolfo Malatesta, senior al cetăţii Rimini; i se confirmase, prin împăratul Sigismund, în 1433, uzurparea sa; ambiţiile sale se întinseseră asupra Italiei septentrionale; se căsătorise cu Ginevra d'Este, apoi cu Polixenia Sforza, înainte de a se uni, în 1448 cu plăcuta Isotta[3]. Îi era necesară reamintirea strălucirii descendenţei sale. Mărirea capelelor votive nu era suficientă: o mare capelă, dedicată sfîntului Sigismund, a fost prevăzută, la sfîrşitul lui 1447 şi, în cele din urmă, renovarea integrală a edificiului, pentru care Malatesta a cerut papei Nicolae al V-lea asistenţa lui Alberti. Medalia comemorativă a lui Matteo de Pasti, însărcinat cu executarea planurilor (1450) şi directivele trimise de Alberti permit restituirea ansamblului proiectului[4]. S-au ridicat puternice ziduri laterale, concepute cu o carcasă pentru a închide construcţia anterioară: învelişul de marmură trebuia să fie în cea mai mare parte împrumutat de la monumentele din Ravenna. Douăsprezece nişe monumentale erau ame-



Scanned with OKEN Scanner

najate pe laturile exterioare: fațada, tratată ca arc triumfal, conținea alte două nișe. O imensă cupolă sferică — ce nu a fost executată — era prevăzută deasupra încrucișării transeptului: ea ar fi fost întărită cu puternice nervuri aparente, ca la catedrala din Florența, dar profilul în semicerc și articulația interioară care pot fi deduse din poziția stîlpilor, amintesc de modelele romane. Această cupolă fusese calculată la exterior în funcție de perspectiva principală, unde întîlnea arcul triumfal din fațadă. Aparența însăși a Templului sublinia valoarea sa de glorificare: sarcofagul prințului era probabil prevăzut în centrul noului Templu cu străbunii reprezentați pe fațadă și doisprezece servitori și douăzeci de apropiați iluștri pe laturi, ca la mormîntul lui Constantin la Bizanț sau al lui Teodoric la Ravenna unde „eroul" era înconjurat de cenotafele celor doisprezece apostoli[5].

Noua biserică a fost prezentată ca o acțiune de grație pentru campaniile militare ale lui Sigismondo în 1448 și victoria de la Piombino:

*Hinc ad Arimineam fertur laetissimus urbem*
*Victor, ubi votum dum solvit, honorem*
*Ipse Deo reddens Summo, mirabile Templum*
*Marmore de pario construxit.**

(BASINIUS, *Hesperidos*)

Și pe fațadă se citește inscripția explicită: *Sigismundus Pandulfus Malatesta Pandulfi filius voto fecit anno MCCCCL.***

Glorificarea profană și preocuparea față de devoțiune sînt aici strîns unite; la originea acestei creații insolite nu trebuie să ne închipuim că au stat intenții eretice și ideea de a strecura un păgînism subversiv într-un sanctuar creștin, ci extravagantele orgoliului[6]. Malatesta a dorit să reuneas-

---

* De aici este dus preafericitul învingător în orașul Rimini, unde ca să-și îndeplinească jurămîntul, el însuși în onoarea lui Dumnezeu, a construit o minunată biserică din marmură de Paros.

** Sigismondo Pandolfo, fiul lui Pandolfo Malatesta închinat în anul 1450.



Scanned with OKEN Scanner

că formele cele mai moderne ale artei și culturii umaniste pentru a-și imortaliza gloria. Aceasta este ceea ce indică deja recurgerea la Alberti, dar și grija de a recupera cele mai frumoase materiale antice: pietre din Ravenna — care au trecut mai tîrziu drept marmuri grecești; o inscripție elogioasă a fost gravată pe primul pilastru al bisericii și redactată în greacă, probabil de către Basinius din Parma, autorul epopeii *Hesperidos*, care celebra armele victorioase ale lui Sigismondo, și al acelui *liber Ysottaeus** consacrat minunatei sale soții. Puține edificii din secolul al XV-lea, în care elogiul era totuși generos, au fost însoțite de atîtea mențiuni măgulitoare de către cronicarii locali și prevăzute cu atîtea glorificări epigrafice; pînă și sub fresca sfîntului patron al lui Malatesta se citea: *superbum aeternumque tibi marmore struxit onus***. Armele și stemele celor din familia *Malatesta*, elefantul, trandafirul cruciform... sînt repetate mai mult de cinci sute de ori.

## *ICONOGRAFIA TEMPLULUI DE LA RIMINI*

1. *Capela sfîntului Augustin* (?): pilaștri: trivium și quatrivium + Apollo (nici o informație despre statuia prevăzută pe altar) . . . . . *Plan D*
2. *Capela sfîntului Ieronim*: pilaștri: zeii planetari (odinioară prevăzuți pe altar: statuia sfîntului Ieronim) . . . . . *Plan IV*
3. *Capela arhanghelului Rafael*: pilaștri: jocuri de „putti" (odinioară mormînt cu inscripție: *Malatestarum domnus heroicum sepulcrum****). *Plan C*
4. *Capela sfîntului arhanghel Mihail*: pilaștri: îngeri muzicanți; pe altar: sfîntul arhanghel Mihail (mormîntul Isottei) . . . . . *Plan III*

---

* cartea Isottei

** a construit pentru tine o operă de marmură, măreață și eternă

*** Eroicul mormînt al casei Malatesta



Scanned with OKEN Scanner

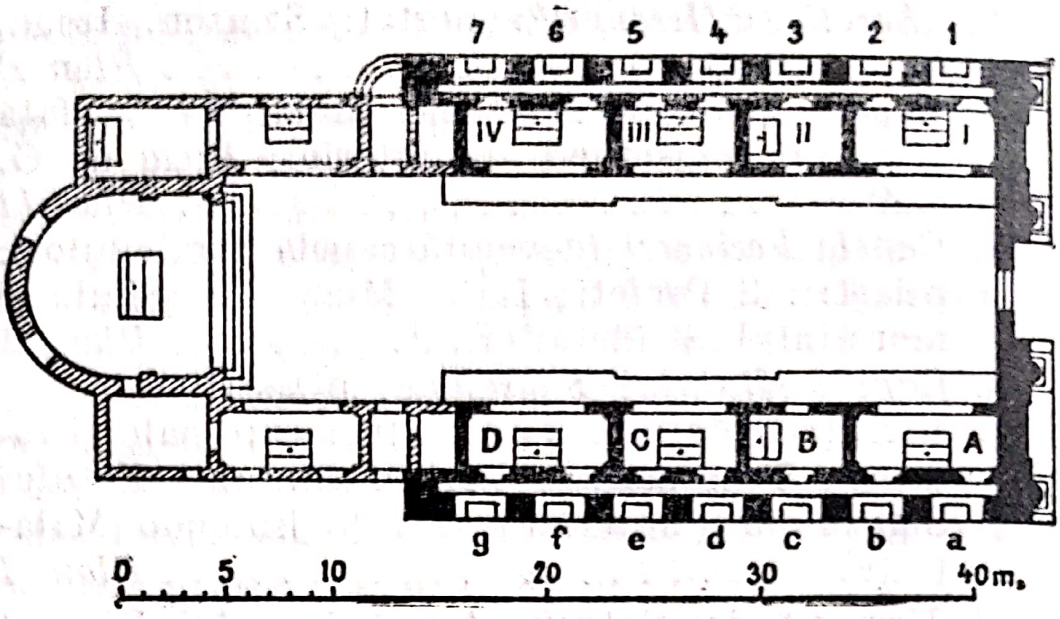
5. „*Sacellum Heroum*“*: portal: Samson, Iosua, David, Saul . . . . . *Plan B*
6. *Capela Relicvelor*: fațada: Malatesta în fața sfîntului Sigismund. În interior: *Pietà* de G. Bellini . . . . . *Plan II*
7. *Capela Fecioarei* (devenită capela Străbunilor): pilaștri: 2 Profeți: Isaia, Miche; 10 Sibile și mormîntul Străbunilor . . . . . *Plan A*
8. *Capela sfîntului Sigismund*: pilaștri: cele trei Virtuți teologale. Trei virtuți cardinale (Prudența, Temperanța, Forța). Statuia sfîntului Sigismund (mormîntul lui Sigismondo Malatesta) . . . . . *Plan I*

Urmărit de violenta dușmănie a lui Pius al II-lea Piccolomini, în momentul proiectelor de cruciadă și de adunare de la Ancona, Sigismondo își vede domeniul redus doar la orașul Rimini și moartea sa, în 1468 a marcat, odată cu sfîrșitul ambițiilor celor din familia Malatesta, oprirea brutală a lucrărilor de la Templu. Transeptul și cupola nu au fost ridicate. Dacă unele din sarcofagele curtenilor și umaniștilor fuseseră puse în alveolele laterale, cele ale familiei Malatesta au fost dispuse în capelele primelor intrări; programul iconografic nu fusese decît imperfect realizat. Dar, în sfîrșit, timp de douăzeci de ani, șantierul din Rimini, cu Matteo de Pasti pentru zidărie, Agostino di Duccio, Maso di Bartolomeo și atelierele lor florentine pentru reliefuri, Piero della Francesca (în 1451), pentru pictură, constituie unul din centrele cele mai originale din Italia.

În *Comentariile* sale Pius al II-lea a denunțat impietatea lucrării căreia îi excomunicase fondatorul declarînd-o, într-un fragment celebru, „plină cu opere păgîne astfel încît părea mai puțin o biserică creștină decît templul necredincioșilor adorînd demonul“[8]. În realitate, statuile de sfinți sînt numeroase și mormintele nu sînt nelalocul lor în sanctuar. Dar sculpturile multiple ale pilaștrilor fac să domnească în nava spațioasă o curioasă impresie de veselie profană și de ingeniozitate savantă. În



* Capela eroilor




6 *San Francesco*, Rimini (Templul familiei Malatesta) Plan Nr. I, II, III, IV; A, B, C, D; Capelele din navă Nr. 1 la 7; *a* la *g*; Alveole ale peretelui exterior (cu sarcofrage)

decor sînt amestecate imaginile pioase, figurile heraldice, motivele hazlii şi reliefurile didactice. Valturius, cronicarul militar al lui Sigismondo, lăuda Templul pentru faptul că oferea un repertoriu de imagini căutate, luate, după el, *ex abditis philosophiae penetralibus** şi accesibile doar iniţiaţilor, adică acelor *litterarum periti***[9]. Sanctuarul-mausoleu de la Rimini pretindea să fie o manifestare a culturii moderne, în sensul în care era înţeles pe malul Adriaticei. Temele sînt toate tradiţionale, dar li se dă o interpretare căutată şi sînt exploatate pentru glorificarea fără măsură a familiei Malatesta: în aceasta consta originalitatea şi singularitatea Templului. În fresca în care Sigismondo stă îngenunchiat în faţa patronului său, Piero nu a dat sfîntului înfăţişarea unui tînăr rege, ci trăsăturile împăratului Sigismund şi suprapune omagiul adresat suzeranului protector venerării patronimicului[19]. Sfîntul Sigismund era, la urma urmelor, protectorul oamenilor de arme şi imaginile eroilor din biblie, cea a sfîntului arhanghel Mihail în platoşă constituie un fel de cortegiu

* din înţelesurile ascunse ale filosofiei
** experţi în ale literelor

de onoare pentru „eroul" din sanctuar, căpitanul Malatesta. În schimb, îngeri muzicanți și „putti" sînt simetrici de o parte și de alta a celei de a doua travee: în stilul său deformat, Agostino și Duccio a adoptat motivul donatellian, cu o grație puțin greoaie și o remarcabilă libertate de ton. El a făcut numeroase împrumuturi de la reliefurile grecești[11].

În mormîntul din nișă, care comemorează pe străbuni și întreaga descendență, două reliefuri corespund celor două registre iconografice ale bisericii: la stînga, Templul Minervei, cu filosofii și înțelepții; la dreapta, carul de Triumf. Inscripția: *Ingentibus meritis probitatis fortitudinisque**, demonstrează că nu erau foarte severi la Rimini în ceea ce privește acele „concetti"; Minerva reprezintă *probitas* și carul roman *fortitudo*. Dubla glorie a științei și a puterii era cea la care aspira Malatesta. Ne putem întreba dacă sarcofagul străbunilor nu a fost în cele din urmă pus intenționat în capelă unde apar Prevestitorii Vechiului Testament, printr-o analogie ușor de conceput. Capelele din prima travee erau dedicate, cea din stînga sfîntului Ieronim, cea din dreapta, probabil sfîntului Augustin (Valturius indică faptul că împreună cu Virtuțile, semnele Zodiacului, Planetele și Muzele sînt sculptate *imagines sanctorum patrum*)**; în prima sînt înfățișate artele liberale conduse de Apollo; în cea de a doua, zeii planetari. Aceste reliefuri bizare, în care interpreții au căutat secrete absente, se citesc pornindu-se de la textele lui Macrobius și de la *Visul lui Scipio* despre nemurire. Discursul atribuit lui Vettius Praetextatus în *Saturnales* (I, 17—24) explică, de exemplu, evocarea lui Jupiter Heliopolitanos în aurigă, ținînd trei spice și un trăsnet; un alt relief înfățișează o insulă cu un elefant și un leu sub un palmier, ceea ce indică după toate aparențele Delos, insula lui Apollo, cu elefant, stema lui Malatesta, asociat la semnul solar al leului, sugerînd identificarea

---

* Pentru merite uriașe de cinste și vitejie

** chipurile sfinților părinți



Scanned with OKEN Scanner

simbolică a seniorului din Rimini cu soarele, într-un cuvînt, apoteoza sa în sensul doctrinelor mistice ale păgînismului neo-platonician[12]. Nu era deloc nerușinată introducerea într-o biserică a simbolurilor științei și celor ale cosmosului astrologic; dar era neobișnuită și provocatoare sublinierea structurii lor „păgîne" și faptul că întreg decorul Templului servea la gloria familiei Malatesta.

Inițiații în „misterele" antice nu lipseau la Rimini, de la Ciriaco Pizzicolli din Ancona, călătorul arheolog, la Francesco Filelfo[13]. Toți fuseseră, se pare, în legătură cu maestrul neo-platonismului modern, șeful Școlii din Mistra, Gemistos Plethon. Familia seniorilor din Rimini întreținea de multă vreme relații cu Sparta: Cleopea Malatesta se căsătorise cu despotul din Sparta, Teodor al II-lea Porfirogenetul și la moartea sa, în 1433, Plethon pronunțase un discurs funebru celebru pe tema nemuririi[14]. Contactele se întăriseră în clipa venirii grecilor la Conciliul din Florența (1439); Sigismondo a invitat în mai multe rînduri pe filosof să se stabilească la Rimini[15]. În cele din urmă, în clipa invaziei otomane în Peloponez, Sigismondo va conduce expediția venețiană spre Mistra. El a readus corpul lui Plethon (mort în 1452) și l-a pus într-una din nișele laterale ale Templului cu o inscripție explicită: Sigismondo Pandolfio a făcut această onoare prințului filosofilor din timpul său *ob ingentem eruditorum quo flagrat amorem**[16]. Plethon dorea să facă să retrăiască mitologia antică în interiorul religiei creștine pentru a regenera Occidentul; s-a profitat în mod evident de învățătura sa de la Rimini pentru a se consacra gloriei lui Sigismondo, protector al eleniștilor și al neo-platonicienilor, acel *superbum aeternumque opus*** al lui Alberti.

Era excesivă această desfășurare de arhitectură și de simbolistică în scopuri de glorificare personală. Pius al II-lea a fost probabil de bună cre-

---

* din cauza iubirii uriașe față de învățați care îl consumă

** operă magnifică și eternă



Scanned with OKEN Scanner

dinţă declarîndu-l străin de credinţa creştină. În ciuda autorităţii lui Alberti, acest exemplu nu pare să îi fi impresionat pe florentini; care cetate republicană nu ar fi reprobat această pseudo-deificare a unui prinţ? Nimic asemănător nu era de conceput la Florenţa, unde pudoarea creştină şi civică nu va permite niciodată, chiar în timpul lui Lorenzo, atîta emfază şi solemnitate, nici să se recurgă atît de explicit la formele şi la imaginile antice. Cînd Ficino îl va compara pe Cosimo cu o divinitate cosmică, o va face cu o anumită doză de umor. Desigur, prestigiul lui Plethon era destul de viu la Florenţa, în rîndul literaţilor; Ficino personal va aminti ceva mai tîrziu importanţa vizitei sale din 1439, conjugînd-o cu dorinţa lui Cosimo de a funda o Academie platoniciană[17]. Dar nu ni-l imaginăm pe Cosimo, care nu s-a bucurat în viaţa sa de nici un portret, ridicînd un mausoleu de acest tip familiei Medici. Un secol mai tîrziu Michelangelo, compunînd noua capelă de la San Lorenzo, va da cu mai multă elevaţie o replică florentină Templului lui Malatesta.

## II. CASTELUL DIN URBINO

Căpitan mercenar ca şi Malatesta, Federigo da Montefeltro va manifesta, în plus, aptitudini de om de stat şi propensiuni intelectuale comparabile cu cele ale lui Lorenzo[18]. Graţie librarului florentin, Vespasiano da Bisticci, care a scris biografia clientului său[19], el alcătuise una din cele mai frumoase biblioteci din Italia şi chiar din Occident[20]. Avea în toate gustul pentru rar şi excelent, cum spune, cu o emfază de servitor recunoscător, Giovanni Santi, autorul *Cronicii rimate* care celebrează gloria ducelui [21] şi cu o reţinere mai convingătoare — o generaţie mai tîrziu — Baldassare Castiglione, în *Il Cortigiano*[22].

În legătură constantă cu mediile florentine, Federigo întreţine raporturi continue cu maestrul Academiei platoniciene[22]. Ficino îi dedică, în 1477, a doua carte din al său *Epistolario*, mai tîrziu tra-

ducerea sa din *Politica* cu o suită de jocuri de cuvinte măgulitoare, derivînd *Fideregus* din *fide regia* şi *Orbinatis* din *orbis imperio* şi în 1481 un mic tratat despre astrologie care este un elogiu al Magilor. În acelaşi an îi recomandă lucrarea de cosmografie a lui Berlingheri. Într-o scrisoare către Dolce, director al bibliotecii din Urbino, Ficino povesteşte că la cererea lui Federigo a făcut ca atelierul lui Vespasiano să copieze ansamblul operei sale şi dă noutăţi despre lucru[24]. În 1484, cînd Poliziano îi adresează lui Lodovico Odasi, preceptor al tînărului moştenitor din Urbino, un dublu elogiu, destul de emfatic, pentru prinţul din Florenţa şi cel din Urbino care tocmai murise, îi pune pe acelaşi plan[25]. O altă dovadă precisă a acestei orientări toscane este interesul pentru Dante pe care îl mărturiseşte manuscrisul luxos miniat de la Urbino[26]. Într-o sală din aripa orientală, cea mai veche din castel, un şemineu monumental susţine, deasupra unei frize enorme, blazonul familiei Montefeltro[27] şi pe cadrele sale, probabil ca o aluzie la nunta lui Federigo cu Battista Sforza, în 1460, statuile lui Hercule şi Iole, cele două personaje separate de flacăra căminului constituind o transpunere „concettistă" a fragmentului în care Dante evocă focul de dragoste care l-a ars pe Alcide:

*quando Iole nel core ebbe rinchiusa*
(cînd Iole fu întemniţată în inima sa).
(*Parad*, IX, 12.)

Decorul este un limbaj savant: un detaliu de ornament poate fi un citat dantesc[28]. În sala principală a acestui apartament friza şemineului a fost transcrisă de pe un relief elenistic al *Triumfului lui Bachus*. Ideea că mitologia era un fel de „teologie poetică" demnă de respectat pătrunsese la Urbino: tratatul *De gentilium deorum imaginibus*, unde Lodovico Lazzarelli o apără de interpretările denigratoare, pare să fi trecut în mîinile lui Federigo după moartea lui Borgo d'Este, căruia îi era dedicat şi pentru care fusese scris şi miniat[29].



Scanned with OKEN Scanner

Epistola dedicatorie a lui Alamanno Rinuccini, aşezată la începutul traducerii *Vieţii lui Apollonius din Tyana* de Filostrate în mai 1473[30], arată că de la această dată Federigo era considerat, în Italia centrală, ca interlocutorul ideal al umaniştilor şi al artiştilor „moderni": Rinuccini îi relatează că cei doi sînt asemănători. Dar dacă ne luăm după Vespasiano da Bisticci, marea pasiune a lui Federigo era arhitectura. Capodopera vieţii sale a fost castelul din Urbino, care dezvoltă într-o veritabilă compoziţie urbană principiile florentine[31]. Primele lucrări, în jurul lui 1450, adică în clipa în care se ridica la Rimini biserica-mausoleu a familiei Malatesta, par să fi fost conduse de florentinul Maso di Bartolomeo (chiar acela care lucra, în 1452, la palatul Medici şi care a murit, de altfel, în 1456): ele au ca obiect o locuinţă modestă, unde se află apartamentul zis al Iolei şi unde un pictor de mîna a doua, Giovanni Boccati, a pictat personaje de seamă şi războinici iluştri. Gustul lui Federigo nu era încă prea format şi nu găsise încă ceea ce căuta; el se explică în această privinţă într-un document datat din iunie 1468, scrisoarea patentă prin care îl angajează în serviciul său pe Francesco Laurana. Preambulul expune dragostea prinţului pentru oamenii *d'ingegno e dì virtù e maximamente di quelle virtù che sempre sano state in prezzo appresso li antiqui e moderni com'e la virtù dell'architettura fondata in l'arte dell'aritmetica e geometrica, che sono delle sette arti liberali e delle principali, perchè sono in primo gradu certitudinis**; scrisoarea aminteşte apoi că prinţul a căutat pretutindeni *e in Toscana maxime dove è la fontana delli architettori*** fără să găsească o personalitate competentă şi că îl angajează pe Laurana pentru a ridica „una habitazione bella", demnă de el şi de casa sa[32]. Nimic nu ilustrează

---

* talentaţi şi virtuoşi mai ales pentru aceia posedînd virtuţile care au fost mereu apreciate de antici şi moderni, cum este virtutea arhitecturii la baza căreia stau aritmetica şi geometria care fac parte din cele şapte arte liberale şi sînt principale, fiindcă sînt certitudini de gradul întîi.

** şi mai ales în Toscana unde este izvorul arhitecţilor



Scanned with OKEN Scanner

mai bine orientarea culturii lui Montefeltro; arhitectura nu este ridicată doar pe culmea artelor, ci pe culmile activității intelectuale. Este ceea ce pretindeau umaniștii florentini cei mai înaintați. Federigo este în această privință adeptul lor și cu atît mai mare este decepția sa de a nu fi găsit un maestru capabil să realizeze proiectele sale. Laurana neintervenind decît în 1468 și planurile de mărire, adică crearea noului castel larg articulat pe trei etaje, fiind deja prevăzute, se acceptă atribuirea unei acțiuni decisive influenței lui Alberti, intim al curții din Urbino și lui Piero della Francesca care o frecventează, de asemenea, în această perioadă[33]. În afară de *Biciuirea*, a cărei dată este discutată, operă cu care în legendă se face o aluzie la dramele de la curte din 1444, Piero pictează, către 1465, dublul portret al lui Federigo și al soției sale; el va executa, în 1474, *Sacra Conversazione* (Galeria Brera) unde, într-o structură cristalină, ducele îngenunchiat invocă Fecioara și pe sfinții protectori, așezați sub o absidă în formă de cochilie, de unde coboară un ou de struț: acest motiv este o alegorie tradițională a Imaculatei Concepții care aparține, în plus, emblematicii familiei Montefeltro și se află asociată simbolisticii cosmosului[34].

Această remarcabilă convergență a artiștilor cei mai lucizi din Quattrocento va face din Urbino centrul disciplinelor matematice și al artei „abstracte" a Renașterii. Tabloul *Biciuirii* datorează rețelei armonice a arhitecturii și dalajelor o pregnanță și o inteligibilitate complete[35]. Piero își va redacta la Urbino tratatul de perspectivă artistică, dedicat lui Federigo și opusculul (neterminat) *De quinque corporibus regularibus*, publicat de Pacioli în 1509. Acestea sînt dezvoltările specifice ale speculației „pitagoreico-platoniciană" ale Renașterii, în domeniul artei. Dacă există, în fond, o arhitectură conformă preocupărilor lui Alberti și deliberat reglată prin sensul exact al raporturilor armonice ale lui Piero, aceasta este cea pe care în acord cu ei a dezvoltat-o dalmațianul Laurana, între 1468 și 1472 cînd conduce lucrările de la



Scanned with OKEN Scanner

Urbino. Curtea interioară de onoare este opera sa; cronica lui Porcellio de Pandoni, *Feltria* (puțin după 1474), o menționează ca terminată. Intercolonamentele sînt de tip brunelleschian, însă capiteluri îmbelșugate sînt situate deasupra coloanelor și pilaștri de colț precizează articulația geometrică a laturilor. Purismul arhitectural al dalmațianului nu este mai puțin sensibil în numeroase profiluri de intrări și de goluri[36]. Federigo îl aprecia oare suficient? Din motive necunoscute Laurana a părăsit Urbino în 1472. Plecarea sa a impus intervenția unui nou arhitect, Francesco di Giorgio Martini, căruia Vasari îi va atribui ansamblul operei[37]. Inginer inventiv, ale cărui preocupări le vădește *Trattato d'architettura civile e militare* (dedicat ducelui), el a completat în diverse locuri structura și amenajările palatului; a construit, în special, pe latura vestică, o grădină suspendată prevăzută cu un perete perforat, cu un aspect plăcut și fantezist. A dispus, de asemenea, dedesuptul unei noi curți interioare care a rămas neterminată, o criptă care trebuia să fie prevăzută deasupra cu un edificiu rotund, destinat să servească drept mausoleu[38]. Acesta nefiind încă construit, în 1482, Federigo cerea în testamentul său ca să fie construită, pe o colină învecinată, biserica San Bernardino; ea este desigur opera unui arhitect sienez[39]: o scurtă navă este legată de un cor compus ca un plan central de tip paleo-creștin (San Salvatore din Spoleto) și prevăzut cu o cupolă. „Ideile" lui Francesco sînt legate, precum am văzut, de ideile mediului florentin contemporan.

Gustul lui Federigo nu era limitat la stilul pur al lui Piero și al lui Laurana. Decorarea prin stucuri și reliefuri, care împodobește castelul începînd din 1470, este adeseori încărcată și vizează efectul: erau încredințate atelierelor cele mai la modă, toscane ca cel al lui Domenico Roselli — care nu ignoră reliefurile de la Rimini — sau lombardo-venețiene ca cel al lui Ambrogio Barocci, autorul incrustațiilor policrome de la Santa Maria dei Miracoli la Veneția. Giovanni Santi va scrie puțin ingenuu în cronica sa că Federigo:



Scanned with OKEN Scanner

*Tirò da tutta Italia i piu famosi*
*Intagliatori di marmi...**

Aceasta înseamnă că intenționa și el să reunească de-a valma la Urbino exemple din toate stilurile la modă[40]. De unde bogăția puțin compozită a ornamentelor: ambrazuri, șeminee, placarea pereților. Această tendință eclectică se manifestă îndeosebi prin invitația făcută puțin după 1470 unor pictori capabili să prezinte la Urbino resursele tehnicii „flamande". Și acolo se află, către 1472, germenii unei noi orientări: Justus din Gand sosește la această dată, iar spaniolul Berruguete către 1475[41]. Contactul cu Melozzo da Forli care, după mai multe popasuri la Roma, este reținut acolo în 1476 și cu tînărul Bramante care, în 1477, se stabilește la Milano, nu a putut să dureze mult timp. Justus venise să picteze marea „pala" a *Împărtășirii Apostolilor* destinată bisericii confraternității *Corpus Domini:* Uccello îi făcuse predela; panoul principal, pe care probabil îl schițase înaintea întoarcerii sale la Florența (în 1468), fusese oferit lui Piero (în 1469), înainte de a fi cerut lui Justus[42]. Și acesta nu mai este menționat la Urbino după 1495. Toate aceste lucruri demonstrează o criză în mediul artistic din Urbino, care explică în parte dificultățile de atribuire a ciclurilor decorative executate din 1472 pînă în 1482. Acestea sînt totuși de o originalitate însemnată și, ceea ce trebuie subliniat, panourile pictate de factură strălucitoare și minuțioasă alternează în acest caz, într-adevăr, cu compozițiile de marchetărie care sînt, într-o mare măsură, expresia cea mai înaltă a artei „abstracte" din Quattrocento. Este momentul să luăm în considerație două ansambluri: sala Îngerilor situată la etaj și „studiolo", ridicat deasupra celor două „capele" gemene care îi corespunde la etajul inferior. Ansamblul *Artelor liberale* constituie o problemă distinctă.

În marea sală zisă „Sala Îngerilor" din cauza „putti"-ilor care se joacă pe friza șemineului, dăi-

---

* Aduse din toată Italia pe cei mai faimoși / Lucrători în marmură...



Scanned with OKEN Scanner

nuie doar un decor de marchetărie pe uși. Cea care duce la „Salonul" vecin prezintă deasupra a două peisaje urbane abstracte, două personaje situate într-un ancadrament arhitectural: un Apollo cîntînd la violă, de tip florentin, în fața unei Minerve cu coif, cu lancea în mînă, cu scutul sprijinit pe pămînt și stînd în picioare pe cărbuni încinși[43]. Trecînd peste simplificările datorate tehnicii în lemn, se recunoaște în figura lui Pallas o soră a lui *Judith* și a *Forței* lui Botticelli. Silueta reproduce personajul central de pe stindardul desenat de Botticelli pentru Giuliano de Medici, cu ocazia turnirului din 1475[44]; cea a lui Apollo nu are probabil altă origine. Ușa de la „Sala Îngerilor" care se deschide spre loggii, este la fel construită din *intarsie*: fîntîni și arcuri de triumf pe latura internă și pe cealaltă, șase mici figuri ale Artelor liberale; ele transcriu fără forță modele botticelliene[45]. La etaj: *sala Îngerilor*:

— Ușă în marchetărie spre salon: *Apollo și Pallas*;

— Ușă deschizîndu-se spre loggii: *Arte liberale.*

Camere suprapuse:

la etaj: *studiolo*

— În jurul peretelui: decor în marchetărie: *Ducele*; *Virtuți teologale*; *Naturi moarte* în trompe l'oeil;

— Dedesuptul frizei (pe două laturi): *Uomini famosi* (28 de tablouri: 14 la Muzeul Luvru, 14 la Muzeul din Urbino).

la parter:

*Capela Sfîntului Spirit*;

*Capela Muzelor.*

Mai multă originalitate există în amenajarea micului „studiolo", locul intim al castelului; el se inserează între aliniamentul apartamentelor și al curților (latura dinspre oraș) și fațada încadrată de turnuri rotunde (în surplombă deasupra cîmpiei). Tonurile calde ale lemnului creează o atmosferă gravă. Pe doi metri în înălțime, pereții acestei săli retrase erau — și sînt încă — acoperiți de *tarsie*; dedesubtul unui șir de dulapuri în perete în



Scanned with OKEN Scanner

*trompe d'oeil* apar mari panouri separate prin pilaştri. Porţiunea superioară a peretelui avea o galerie de douăzeci şi opt de „oameni iluştri" care dedicau, într-un fel, acest cabinet gloriei spiritului uman[46]. Gloria ducelui nu era uitată; unul din tablourile de marchetărie este un portret în picioare al lui Federigo drapat, ţinînd lancea îndreptată spre pămînt şi prezidînd operele pacifice: lîngă el, un uimitor dulap, care apare în trompe d'oeil, plin cu platoşe şi căşti lucitoare. Aceste panouri se află în faţa ferestrei. Pe pereţii laterali apar două serii de reprezentări: cele trei virtuţi creştine, în picioare, sub un ancadrament de arhitectură, cu un accent clar botticellian, separate de „naturi moarte" reprezentînd — tot în marchetărie — rafturile de bibliotecă încărcate cu cărţi, instrumentele ştiinţei, trusele de scris. Uşile cu grilaje se întredeschid către lucrături cu închizătoare grea printre care a fost aşezată o clepsidră, un sfeşnic cu toartă; pe unul din rafturi, se citeşte: *Virtutibus itur ad astra**. În dulapul din perete, instrumentele de muzică, un şervet alb cu o emblemă care este ordinul Jartierei[47]. Niciodată intimitatea muncii intelectuale nu a fost evocată într-o manieră mai evocatoare. Simbolurile religiei, stemele seniorului se confundă cu cărţile şi instrumentele care par distribuite la întîmplare. Printr-o noutate atrăgătoare, ei redau direct, fără intermediul alegoriei, operaţiile cunoaşterii pe care le glorifică, altundeva, suita Muzelor şi cea a Artelor liberale. Activitatea lecturii, celebrată de in-folii, este asociată prin orologiu şi sferă, cu dubla activitate a spiritului care măsoară spaţiul şi timpul, fără să fie uitate simbolurile caducităţii şi ale morţii. Avem de-a face cu o întreagă filosofie în imagini.

Aceste panouri au fost executate de Baccio Pontelli, ebenist florentin şi atelierul său; inscripţia de pe galeria de tablouri datează terminarea în 1476. Stilul grafic al *Virtuţilor* invită să ne gîndim că Botticelli a pus la dispoziţie desenele, sau că s-au copiat modelele sale, în afară de cele

---

* Cu ajutorul virtuţilor se ajunge la stele.



Scanned with OKEN Scanner

pentru peretele din fund unde se vede ducele şi peisajul Apeninilor. Marchetăriile au fost probabil executate la Florenţa şi montate la Urbino. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu plafonul casetonat care provine în mod evident din „bottega" lui Giuliano da Maiano. Dar este greu să precizăm cine a desenat naturile moarte[48]. Ele anunţă anumite detalii din *Sfîntul Augustin în cabinetul său* pe care îl va picta Botticelli pentru biserica Ognissanti (1480). Dacă el a furnizat modelul dulapurilor simulate de la Urbino, acesta reprezintă în gradul cel mai înalt preocupările sale de perspectivă şi de armonie abstractă. Ar fi un punct important de stabilit, căci moda decorurilor în marchetărie care începe la Florenţa către 1440, găseşte la Urbino o dezvoltare fără precedent. Nu este o modă fără semnificaţie: ea defineşte decorul „abstract" prin excelenţă, căci există o afinitate strînsă între structura geometrică căutată de pictorii-perspectivişti şi ajustarea pieselor regulate care constituie tehnica *intarsia*[49]. Paralel celor din familia Maiano şi meşterilor florentini, care învaţă de la Brunelleschi şi de la Uccello, gustul marchetăriei şi al configuraţiilor sale austere va înflori datorită lui Piero: el dă chiar, într-un sens, măsura influenţei sale; şcoala celor din familia Lendinara, de unde va ieşi marea artă a acelor „intarsiatori" septentrionali, provine direct de acolo[50]. Desfăşurarea completă a acestui decor ilustrează admirabil cultura din Urbino.

*GALERIA „OAMENILOR ILUŞTRI"*

| | 1 | 2 |
|---|---|---|
| *Peretele de Vest* .... | Sfîntul Grigore (U) | Sfîntul Ieronim (L) |
| | Platon (L) | Aristotel (L) |
| | 3 | 4 |
| *Peretele de Nord* .... | Sfîntul Ambrosie (U) | Sfîntul Augustin (L) |
| | Ptolomeu (L) | Boethius (U) |
| | 5 | 6 |
| | Moise (U) | Solomon (U) |
| | Cicero (U) | Seneca (L) |



Scanned with OKEN Scanner

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | 7 | 8 |
| *Peretele de Est* .... | | Sfîntul Toma (L) | Duns Scot (U) |
| | | Homer (U) | Virgiliu (L) |
| | | 9 | 10 |
| | | Pius al II-lea (U | Bessarion (L) |
| | | Euclid (U) | Vittorio da Feltro (L) |
| | | 11 | 12 |
| *Peretele de Sud* .... | | Albert cel Mare (U) | Sixt al IV-lea (L) |
| | | Solon (L) | Bartoliu (U) |
| | | 13 | 14 |
| | | Dante (L) | Petrarca (U) |
| | | Hippocrate (U) | Pietro d'Abano (L) |

(*Reconstituire de W. Bombe*. L: Muzeul Luvru; U: Galeria din Urbino).

Pe porţiunea peretelui superior se aflau douăzeci şi opt de tablouri, astăzi împărţite între Luvru şi muzeul din Urbino: în centru apărea Federigo, din profil, însoţit de Guidobaldo. Altădată repartizate pe două rînduri, panourile pot fi grupate în două serii: unele avînd 1,15 m pe 0,60 sau 0,80, altele 1 m pe 0,60 aproximativ[51]. Grupaţi doi cîte doi în loggi-ile cu dublă deschidere, înţelepţii şi învăţaţii se prezintă în cupluri suprapuse. Giovanni Santi a descris biblioteca din Urbino în funcţie de patru clase: teologi, filosofi, poeţi şi jurişti, care se regăsesc aici. Tabloul ideal, „oglindă istorică" a spiritului uman, anunţă, într-un sens, panorama universală din Stanza della Segnatura[52]: asociaţii ale lui Solon şi Bartoliu, Hippocrate şi Pietro d'Abano au fost abil calculate. Partea acordată poeţilor italieni, pontifilor (Pius al II-lea, Sixt al IV-lea) şi chiar învăţaţilor contemporani (Bessarion) este remarcabilă.

Este greu de spus care e originea acestor imagini: pentru contemporani, ele se inspiră din medalii şi portrete; pentru învăţaţi şi teologi, din tipurile tradiţionale. În ce-i priveşte pe înţelepţi şi pe legislatorii antici, ale căror chipuri erau mai puţin clar stabilite, au fost înzestraţi cu chipul personajelor cunoscute, care ar fi corespondentul lor modern: poate ar trebui să recunoaştem pe Ge-



Scanned with OKEN Scanner

mistos Plethon în Platon, pe Theodor Gaza în Aristotel, pe Lorenzo Valla în Ptolemeu[53]. Personajele sînt reprezentate bust: aproape toate sînt prezentate din faţă. O minuţie tipic flamandă se remarcă la chipuri şi îndeosebi la mîini. Savant dispuşi în faţa unui postav de onoare în fundul lojelor lor a căror margine exterioară era încărcată cu inscripţii[54], ei se disting prin costum (Solomon este un monarh, Moise un preot...), prin mimica trăsăturilor şi îndeosebi prin mişcarea mîinilor. Se regăsesc aici toate formele computului digital — de exemplu la Duns Scot, Bartoliu — toate modalităţile limbajului scolastic al degetelor şi al încheieturii mîinii, rînd pe rînd autoritar, insinuant, rezervat, profund ... În această panoramă scolastică se strecoară cîteva indicaţii „moderne". Un Platon cu chip prea fin schiţează un gest de inspirat. El are o barbă buclată şi păr lung, poate pentru a aminti chipul „grec", cel de bizantin ca Plethon. Inscripţia care se desfăşura pe marginea inferioară a panoului îl făcea să fie fără de pereche: *Platoni Atheniensi humanae divinaesque Philosophiae antistiti celeberrimo Federicus dicavit ex observantia**. Lui Aristotel, cu o bonetă pe cap, i s-a dat, după Gaza, o privire mai sigură, un gest mai viguros: una din mîini se sprijină pe carte, cealaltă se îndreaptă spre pămînt. Inscripţia este mai puţin explicită: *Aristoteli stagiritae ob Philosophiam rite exacteque traditam Federicus posuit ex gratitudine***. Rafael a putut găsi un punct de plecare pentru a compune, mai tîrziu, viziunea definitivă a cuplului filosofic.

Atribuirea lucrării pune o problemă mai importantă pentru istoria picturii flamande decît pentru arta italiană[55]. Este imposibil să nu se ţină cont de expunerea lui Vespasiano da Bisticci, librar, prieten al ducelui, care semnalează venirea unui

---

* Lui Platon Atenianul celebrului pontif al filosofiei umane şi divine, i-a dedicat (monumentul) Federico din respect.

** Lui Aristotel Stagiritul, pentru filosofia transmisă cu înţelepciune şi exactitate i-a ridicat (monumentul) Federico din recunoştinţă.

pictor flamand, autor de portrete istorice din „studiolo" și greu să nu fie recunoscut Justus din Gand[56]. Dar este ciudat că un ghid din secolul al XVII-lea atribuie *Comuniunea* lui „Giusto di Guanto pittore spagnolo". Și trebuie să se ia în considerare istoricul spaniol din secolul al XVI-lea care atribuie „un pintor espanol que en el palacio di Urbino en un camarino del Duque pinto unas cabezas a manera de retratos de hombres famosos"[57]. Există deci doi autori atestați care, amîndoi, au reprezentat în egală măsură „maniera flamandă" la Urbino. Examinarea stilului nu o contrazice și se poate distinge un prim grup al cărui tip este *Sfîntul Augustin*, aparținînd lui Justus din Gand; un al doilea, în care trebuie să fie plasat *Platon*, al lui Berruguete. Primul este mai apropiat de Rogier și caută precizia liniei, al doilea mai eyckeian și mai preocupat să „redea forma prin relief"; el este cel care a trebuit să termine seria ce ne invită să presupunem absența oricărui document privindu-l pe Justus, după 1475 și prezența unui *Pietro spagnolo*, în 1477[58]. Anumite personaje, de altfel puternic alterate, ca *Dante* și *Petrarca*, sînt probabil de un al treilea autor, mai puțin dotat pentru efectele prețioase[59].

Aceste personaje au avut un oarecare ecou; se regăsesc, copiate cu grijă, dar detașate de cadru, într-o „carte cu desene" (Accademia, Veneția); Ptolomeu și Boethius, grupați de o parte și de alta a unei sfere concentrice reprezentînd mișcarea aștrilor au servit, aparent, drept model tabloului lui Bramante care-i reprezintă pe *Heraclit și Democrit* separați printr-un mapamond[60], ca într-un tablou florentin descris de Ficino[61]. Celebrul portret al lui Luca Pacioli, altădată atribuit lui Jacopo de Barbari, pe care o inscripție îl datează din 1495, pare în egală măsură provenit din figurile din „studiolo": tînărul discipol din dreapta care îl reprezintă pe Guidobaldo, fiul lui Federigo, este ca și străin de compoziție și ne-am întrebat dacă nu a fost adăugat prea tîrziu[62]. Silueta lui Pacioli, reprezentat doar pînă la talie, înțepenită în atitudinea profesorală (el prezintă una din demonstrațiile din



Scanned with OKEN Scanner

a sa *De divina proportione*), parcă provine din „uomini famosi".

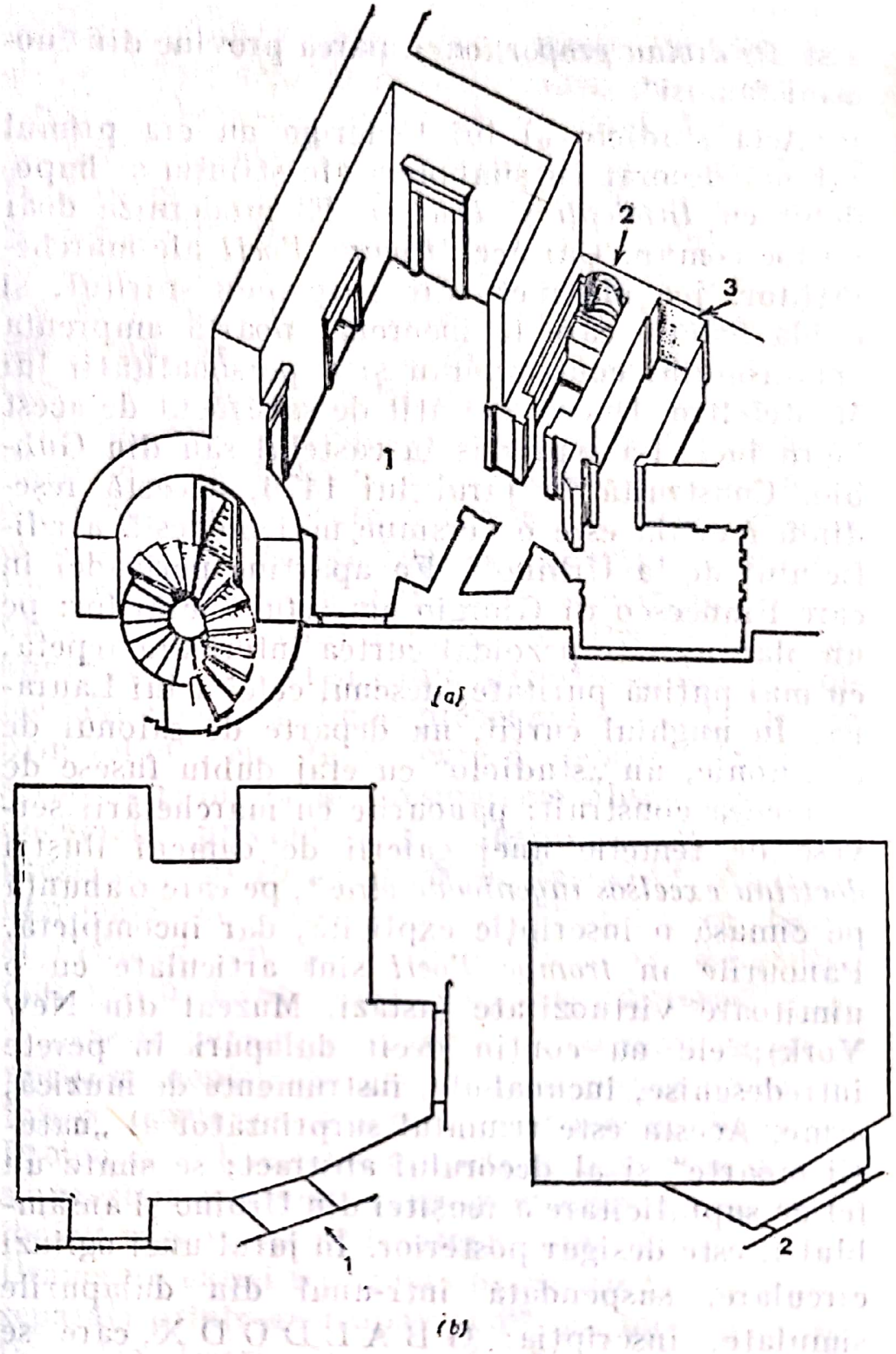
Acel studiolo al lui Federigo nu era primul cabinet decorat cu simboluri ale ştiinţei şi împodobit cu *Înţelepţi şi Doctori*. El moderniza doar un loc comun. Dar acel *trompe l'oeil* ale marchetăriilor, joc abstract care surprinde spiritul, şi dubla galerie care le încorona, poartă amprenta umanismului contemporan şi a personalităţii lui Montefeltro. Ducele era atît de satisfăcut de acest lucru încît l-a reprodus în castelul său din Gubbio. Construită în jurul lui 1476, această reşedinţă feudală este o versiune mai modestă a edificiului de la Urbino[63]. Ea aparţine perioadei în care Francesco di Giorgio era şeful lucrărilor: pe un plan uşor trapezoidal curtea interioară repetă, cu mai puţină puritate, desenul celei a lui Laurana. În unghiul curţii, nu departe de salonul de ceremonie, un „studiolo" cu etaj dublu fusese de asemenea construit: panourile cu marchetării servesc de temelie unei galerii de oameni iluştri *doctrina excelsos ingenioque viros**, pe care o anunţă pe cimasă o inscripţie explicită, dar incompletă. Panourile în *trompe l'oeil* sînt articulate cu o uimitoare virtuozitate (astăzi, Muzeul din New York); ele nu conţin decît dulapuri în perete întredeschise, incunabule, instrumente de muzică, arme. Acesta este triumful surprinzător al „naturii moarte" şi al decorului abstract; se simte un fel de supralicitare a reuşitei din Urbino şi ansamblul îi este desigur posterior. În jurul unei oglinzi circulare, suspendată într-unul din dulapurile simulate, inscripţia: G B A L D O D X, care se referă la fiul lui Federigo, invită la datarea terminării acelui „studiolo" după moartea acestuia, în 1482. Tehnica este mai rafinată decît a atelierului lui Baccio Pontelli şi lucrarea a putut fi executată de meşteri care au meditat asupra exemplului din Urbino; dar a fost necesar un virtuos al efectelor de perspectivă — provizoriu ne gîn-

---

* bărbaţi sublimi prin inteligenţă şi învăţătură



Scanned with OKEN Scanner




**7** Urbino, palat ducal
*(a)* Plan *sacella*. 1 anticameră. 2 Capela Sf. Spirit. 3 Capela Muzelor
*(b)* Plan *studiolo* Planul solului (decor de marchetărie). 1 fereastră. 2 Plafon (decor al „oamenilor iluştri")

dim la Francesco di Giorgio — pentru realizarea desenelor[64].

La etajul situat deasupra cabinetului lui Federigo, spaţiul triunghiular a fost amenajat ast-



Scanned with OKEN Scanner

fel încît să compună mici sanctuare gemene, două *sacella* secrete, dînd pe un vestibul comun, unul consacrat Muzelor, celălalt Sfîntului Spirit[65]. Inscripţia este explicită:

*Bina vides parvo discrimine juncta*
*sacella altera pars musis altera sacra*
*deo est.**

Pe friza capelei se citeşte:

*Accipite spiritum sanctum et quorum*
*remiseritis peccata remittuntur eis***
În jurul templului Muzelor:
*Quisqui ades laetus musis et candidus*
*adsis faecundus citharae: nil nisi candor est****

Iată în sfîrşit afirmarea geniului dublu al umanităţii, sensul concordanţei profunde între antic şi modern, căruia nimic nu părea să îi indice importanţa, fapt care nu putea decît să surprindă la un admirator al lui Landino şi al lui Ficino. Porticul de intrare precizează în ce spirit trebuie înţeleasă această asociere surprinzătoare:

*Haec quicumque petit mundo*
*pia limina corde*
*hic petit aeterni fulgida*
*regna poli*[66] ****.

Puritatea inimii ca acces la „domeniile strălucitoare ale cerului etern": niciodată discursul poetic al umaniştilor din Careggi nu a fost mai judicios adaptat şi mai bine afirmat punctul de echilibru pe care îl postulează între activitatea spiritului uman şi misterul creştin.

O inscripţie pe portalul minusculei capele, care îl menţionează pe Ottaviano Ubaldini, con-

---

* Vezi două capele la mică depărtare, o parte e consacrată muzelor, o parte lui Dumnezeu.

** Primiţi spiritul sfînt şi păcatele acelora cărora le veţi ierta să le fie iertate.

*** Oricine-ai fi vesel şi curat, să fii alături de muze şi fii alături de chitară: totul e strălucire.

**** Oricine în lume caută din inimă aceste prapuri sfinte, aici tinde spre domeniile strălucitoare ale cerului etern.



Scanned with OKEN Scanner

silier al lui Federigo şi regent de Urbino după 1482, a făcut să se presupună o dată tardivă: aceea este însă o adăugire, căci dispunerea încăperilor, părţile sculptate şi elementele decorului policrom datorat atelierului lui Ambrogio Barocci indică faptul că cele două *sacella* au fost construite simultan şi cel puţin începute înainte de moartea lui Federigo[67]. Capela Sfîntului Spirit era împodobită cu plăci de marmură, cea a muzelor cu o temelie de marchetărie şi cu o suită de nouă muze gravitînd în jurul lui Pallas şi Apollo, care apar pe altar, sub vulturul lui Jupiter (şi al familiei Montefeltro)[68]. Ducele a murit înainte ca această compoziţie să fie terminată: comandată lui Giovanni Santi, ea a fost completată sau retuşată de Timoteo Viti, în 1508[69]. Vasari va menţiona mai tîrziu ca operă lui Timoteo *Apollo e due muse mezzo nude in un studiolo secreto, belle a meraviglia**. Capela a trecut mai tîrziu drept „studiolo" aparţinînd lui Guidobaldo, dar muzele nu sînt goale, nici de altfel de o frumuseţe răpitoare. Un curios fundal de stînci şi de grote sumbre (Parnasul?) — care se întindea fără îndoială pe toată edicula şi pune în evidenţă rochiile şi siluetele — cuprinde galeria cam monotonă a celor nouă divinităţi muzicale. *Apollo cîntînd la violă*, îmbrăcat în catifea roşie, derivă din modelul lui Botticelli, dar îi lipseşte fermitatea stilului.

Acest ansamblu este interesant deoarece face tranziţia între tipurile tradiţionale şi *Parnasul* lui Rafael. La douăzeci de ani, fiul lui Giovanni Santi a frecventat curtea Elisabetei Gonzaga şi a lui Guidobaldo, graţie căruia Urbino a cunoscut, la începutul secolului al XVI-lea, un fel de reînnoire. Acolo vor elabora Bembo şi Castiglione noul cod al moravurilor de curte, în care umanismul platonician alunecă în doctrina mondenă a unei etici elegante. În timpul lui Federigo atmosfera era fără îndoială mai puţin plăcută, dar mai

---

* Apollo şi două muze pe jumătate goale într-un birou secret, minunat de frumoase.



Scanned with OKEN Scanner

elevată. Intreprinderea de la Urbino pune în lumină, în comparație cu cea din Rimini, echilibrul unei culturi mai solide și mai bine articulată. La drept vorbind, ea este mai moralizatoare: elementul cosmologic nu apare, elogiul literelor ocupă mai mult loc. Docții și muzele invadează decorul. Dar dragostea pentru glorie este răspîndită pretutindeni, împreună cu simbolurile lui Federigo. În acest palat gigantic el prevăzuse un mausoleu,

*Un tempio tale che haverebbe superato*
*D'ordine, belleza e nobile ornamento*
*Qualunque mai fu ben edificato**

după cuvintele lui Giovanni Santi[70]. Comparația cu Malatesta ar fi fost decisivă. Cultura din Urbino este cea mai apropiată de cea din Florența în domeniul intelectual; în cel al artei, îi dezvoltă anumite aspecte, fără să se confunde cu ea.

*NOTE*

1. *Supra*, p. 57.
2. CLEMENTINI, *Racconto istorico della fondazione di Rimini e delle origini e vita de'Malatesta*, Rimini, 1627.
3. F. G. BATTAGLINI, *Della vita e dei fatti di Sigismondo Malatesta*, Rimini, 1884; G. YRIARTE, *Un condottiers au XV^e siècle*, Paris, 1882.
4. C. RICCI, *Il tempio malatestiano*, Roma, 1924. Punerea la punct cea mai recentă: G. RAVIOLI, M. SALMI, în *Studi Malatestiani*, Faenza, 1952. Vezi și: I. B. SUPINO, „Leon Battista Alberti e il tempio Malatestiano", *Memorie Accad. delle Scienze*, Bologna, VIII, IX (1923—25).
5. A. M. SCHNEIDER, în: *Byzantinische Zeitschrift*, 41 (1941), p. 404. H. KELLER, „Ursprünge des Gedächtnismals in der Renaissance", în *Kunstchronick*, 7 (1954), mai, p. 134.
6. Cum a presupus cam naiv E. MUNTZ, *L'art italien au Quattrocento*, Paris, 1888, apoi G. del PIANO, *L'enigma filosofico del Tempio Malatestiano*, Forli, 1928, pentru care totul se reduce la ideea de „ciclu al religiilor" ascunsă în capela Planetelor. Opusculul polemic al lui

* Un templu ce ar fi depășit / Prin ordin, frumusețe și nobil ornament / Orice construcție de același tel.

D. GARATTONI, *Il Tempio Malatestiano, leggenda e realtà*, Rocca San Casciano, 1951, reed. 1956, exagerează invers inocenţa şi pietatea lui Malatesta.

7. C. RICCI, *op. cit.*, p. 213 şi urm. Despre mediul din Rimini: A. BATTAGLINI, *Della corte letteraria di Sigismondo Malatesta*, Rimini, 1794 şi F. SAXL, „The classical inscription in Renaissance art and politics", în *J.W.C.I.*, IV (1940—1941), p. 36.
8. Pius PICCOLOMINI, *Comment.*, II, p. 51 (ed. 1614), citat în C. Ricci, *op. cit.*, p. 435.
9. VALTURIUS, *De re militari*, XII, 13; vezi A. Massera, în *Ariminum*, I, (1928), p. 28 şi urm.
10. H. SIEBENHÜNER, „Die Bedeutung des Rimini-Freskos"..., în *Kunstchronick*, 7, (1954), mai.
11. F. SAXL, *art. cit.*, p. 36—37. J. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 82 şi urm., distinge pe bună dreptate două ateliere: alături de cel al lui Agostino (la D, III şi IV), pe cel al lui Matteo de Pasti (la A, C, şi I).
12. C. MITCHELL, „The imagery of the Tempio Malatestiano", în *Studi malatestiani*, *op. cit.*, p. 77 şi urm.
13. Despre Filelfo (1398—1481), exilat la Florenţa de factiunea mediceeană în 1434: E. LEGRAND, *Cent dix lettres de François Filelfe*, Paris, 1892.
14. F. MASAI, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, Paris, 1955, p. 265.
15. C. YRIARTE, *op. cit.*, p. 449.
16. Epitaful întreg în F. MASAI, *op. cit.*, p. 365 (textul conţine: Panduleus şi nu Pandulphus).
17. Vezi: *Ficin et l'art*, p. 8 şi p. 16. Declaraţia lui Ficino se explică mai ales prin dorinţa de a atribui o pondere mai mare rolului lui Cosimo care îl chemase şi probabil, de a minimaliza rolul căpătat înaintea lui de Argyropulos în reînnoirea studiilor elenistice la Florenţa, în cercul lui Donato Acciaiuoli. Academia din Careggi datorează puţin lui Plethon: el abia este menţionat de Ficino şi Pico: E. GARIN, „Donato Acciaiuoli...", în *Medioevo e Rinascimento*, *op. cit.*, p. 255.
18. Biografii: J. DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, reed., E. Hutton, Londra, 1909; R. DE LA SIZERANNE, *Le vertueux condottière: Federigo de Montefeltro, duc d'Urbino (1422—1482)*, Paris, 1927. Despre mediul erudit: V. ROSSI, *Il Quattrocento*, *op. cit.*, p. 261 şi referinţele n. 65, p. 279; P. ALATRI, *Federigo da Montefeltro, Lettere di Stato è d'Arte (1470—1480)*, Roma, 1949. Despre mediul artistic din Urbino lipseşte un studiu de ansamblu: cele de A. SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì*, Berlin, 1886, p. 76 şi urm., şi E. CALZINI, „L'arte in Urbino nel Renascimento", în *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca San Casciano, 1897, p. 127—198, sînt depăşite. Cel al lui L. VENTURI, „Studi sul palazzo ducale di Urbino", în *l'Arte*, XVII (1914), p. 415—473, a fost reluat şi mărit de A. VENTURI, „L'ambiente artistico urbinate", în *L'Arte*, XX (1917), p. 259—293 şi XXI (1918), p. 27—43, completat de



Scanned with OKEN Scanner

W. BOMBE, „Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino", în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, V (1912), p. 456—474, și publicațiile lui P. ROTONDI și M. SALMI, citate mai departe. Vezi și: Catal. Expoziției: *Justus din Gand, Berruguete și curtea din Urbino*, Gand (oct.—dec. 1957).

19. V. DA BISTICCI, *Vite dei uomini illustri del sec. XV*, Florența, 1938, p. 101—115.
20. Manuscrisele se află astăzi, în cea mai mare parte, la Vatican: *Codices urbinates latini*, de C. STORNAJOLO, 3 vol., Roma, 1902, 1912, 1921.
21. Cronaca di G. G. SANTI, *Federigo da Montefeltro, duca di Urbino*, ed. H. Holtzinger, Stuttgart, 1893.
22. *Il Cortigiano*, 1, 2 ed. V. Cian, Florența, 1894, p. 14 și 15.
23. P. O. KRISTELLER, *Suppl. Fic., op. cit.*, vol. II, p. 352.
24. FICINI, *Opera*, p. 1129; p. 849 și 853 (manuscrisul se află la Biblioteca vaticană: C. STORNAJOLI, *op. cit.*, vol. III, nr. 1249, *De Christianae legis divinitate*) și p. 858—9.
25. A. POLITIANI, *Epistolarum lib.* XII, Lyon, 1533, cartea III, p. 68, citat de V. Cian, *Il Cortegiano*, Florența, 1894, p. 14, n. 13.
26. *Supra*, Part. I, sect. II, cap. III, p. 115: M. BONICATTI, „Contributo al Giraldi", în *Commentari*, VIII (1957), 3, p. 195 și urm.
27. După L. VENTURI, *art. cit., infra*, acest șemineu și decorația încăperii ar fi opera lui Francesco Laurana.
28. P. SCHUBRING, *Illustrationen zu Dantes Komoedie, op. cit.*, nr. 323. F. KENNEDY „Il Greco aus Fiesole", în *Mitteil. Kunsthist. Instituts in Florenz*, 1932, p. 28 și urm., l-a identificat pe autorul decorațiilor acestui apartament în Michele di Giovanni da Fiesole, zis „Grecul", elev al florentinului Maso di Bartolomeo căruia i-a putut urma în 1456.
29. Bibl. vaticană, Urb. lat. 716 și 717.
30. Reprodusă și comentată de E. H. GOMBRICH, „The Renaissance concept of artistic progress...", în *Actes du XXVII^e Congrès Int. Hist. Art.* (1952), *op. cit.*, p. 291 și urm.
31. Baza studiului este vechea *Descrizione del Palazzo ducale di Urbino*, 1587, *reed. Florența*, 1859. Th. HOFMANN, *Bauten des Herzogs Federigo da Montefeltro als Erstwerke der Hoch-Renaissance*, Leipzig, 1905; BUDINICH, *Il Palazzo ducale di Urbino*, Trieste, 1904 și E. CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti*, Rocca San Casciano, 1897, nu mai au decît o valoare descriptivă. F. KIMBALL, „Luciano Laurana and the High Renaissance", în *The Art Bulletin*, vol. X (1927), nr. 2, p. 125 și urm. și L. SERRA, *Il palazzo ducale di Urbino*, Roma, 1930 și *L'Arte nelle Marche*, vol. II, Roma, 1934, au căutat să precizeze cronologia în funcție de Laurana, R. Rapini, *op. cit.*, (1946), în funcție de F. di Giorgio. Problemele



Scanned with OKEN Scanner

au fost reînnoite de cercetarea lui P. ROTONDI, *Il palazzo ducale d'Urbino*, 2 vol., Urbino, 1950.

32. Acest document, regăsit de Gaye în 1838, a fost dat *in extenso* de P. ROTONDI, *op. cit.*, p. 109.

33. R. LONGHI, *Piero della Francesca*, a 2-a ed., Roma, 1945, p. 120. În același sens: M. SALMI, *Piero della Francesca e il palazzo ducale d'Urbino*, Florența, 1945, care formulează cîteva ipoteze despre Piero arhitect.

34. M. MEISS, „Ovum Struthionis, symbol and allusion in Piero della Francesca's Montefeltro altarpiece", în *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954. Existența unei scrisori de recomandare adresată lui Federico de către Lorenzo de Medici în favoarea lui Antonio Pollaiuolo, a permis presupunerea intervenției acestuia (sau a modelelor sale) la Urbino, cel puțin pentru marchetăria lui *Hercule și leul*; acest panou s-ar putea să fie reproducerea celui de al treilea din marile panouri, a lui Hercule pictați pentru Palatul Medici către 1460: vezi A. PARRONCHI, în *La Nazione*, 19 februarie 1974.

35. Despre structura acestei lucrări: R. WITTKOWER, în *J.W.C.I.*, XVII (1952). Data tradițională este cea din jurul lui 1444: R. LONGHI, *op. cit.*, p. 40. Mai curînd decît în cronica locală din anii 1440, putem vedea în scenă o aluzie la proiectele de cruciadă; ceea ce alăturat maturității de stil, ne face să admitem data tardivă către 1464—5 propusă de P. Toesca: H. SIEBENHÜNER, *art. cit.*, *Kunstchronick* (1954).

36. R. PETROVICH, „Questi Schiavoni II, Luciano and Francesco Laurana, în *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXXI, martie-aprilie 1947, p. 73 și urm. Vezi îndeosebi: G. PACCHIONI, „L'opera di Laurana a Mantova", *Bollettno d'Arte*, 1923—1924, p. 97 și urm. — Laurana (pe care Vasari îl menționează printre discipolii lui Brunelleschi), se afla în 1465 la Mantova, unde i se poate atribui unul din „cortili" palatului.

37. VASARI, III, p. 71—72. Ipoteza reluată de A. VENTURI, *Storia*, *op. cit.*, VIII, 1, p. 737—783, este prea repede îndepărtată de A. S. WELLER, *F. di Giorgio*, Chicago, 1943, p. 182, a fost în mod imprudent dezvoltată de R. PAPINI, *Francesco di Giorgio architetto*, 3 vol., Florența, 1947. Precizările necesare se află în studiile lui C. MALTESE, „Opere e soggiorni urbinati di Francesco di Giorgio", în *Studi artistici urbinati*, I, Urbino, 1949 și de P. ROTONDI, *op. cit.*

38. BALDI, *Descrizione*, reed., p. 570—1, semnalează modelul în lemn.

39. Vechea atribuire lui Bramante este fără fundament: P. ROTONDI, „Quando fu costruita la chiesa di S. Bernardino", în *Belle Arte* (1947), p. 191 și: „Contributi urbinati a Francesco di Giorgio", în *Studi artistici urbinati*, *op. cit.*, p. 38 și urm.



Scanned with OKEN Scanner

40. P. ROTONDI, *Il palazzo...*, *op. cit.*, p. 443, n. 153. O scrisoare din 1481 atestă şederea lui B. Pontelli la această dată, *ibid.*, p. 446, n. 160.

41. Prezenţa lui Justus din Gand, alias Joes van Wassenhove, este atestată în 1473, cea a lui Berruguete în 1477: J. LAVALLEYE, *Juste de Gand, peintre de Fréderic de Montefeltre*, Louvain, 1936; Catal. *Mostra di Melozzo*, Forli, 1938; Catal. Expoz. Justus din Gand, *op. cit.* etc.

42. H. BOMBE, „Zur Kommunion der Apostel von Josse van Gent in Urbino", în *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXV (1931), p. 70 şi J. POPE-HENNESSY, *Paolo Uccello*, Londra, 1950, p. 155.

43. F. ARCANGELI, *Tarsie* (colecţia „Quaderni d'arte"), ed. a 2-a, Roma, 1943, p. 10. HOFMANN, *op. cit.*, p. 88, il. nr. 1, dă o vedere completă a uşii, şi p. 90 nr. 6, două perspective de marchetărie care trebuie să aparţină porţii „Artelor liberale". Documente mai complete în R. PAPINI, *op. cit.*, vol. I. Aceste „vederi de arhitectură" trebuie să fie puse în legătură cu celelalte *vedute* pictate de la Baltimore, Urbino, Berlin... cărora istoricii le dezbat de mult timp originea şi atribuirea: F. KIMBALL, *art. cit.*, şi R. PETROVICH, „Questi Schiavoni", I, *art. cit.*, p. 67, atribuie panourile de la Urbino şi de la Baltimore lui L. Laurana; cel de la Berlin s-ar datora, după A. S. WELLER, *op. cit.*, p. 186, lui Francesco di Giorgio (ceea ce este admisibil), ca şi desenele acelor „tarsie" de pe uşile salonului (ceea ce este mai puţin probabil). În realitate aceste compoziţii, în mod evident destinate părţilor din faţă ale unei lăzi, sînt strîns legate de „prospettive"-le marchetăriei şi, dacă ele nu sînt toate florentine (mediul familiei Sangallo), provin din modele toscane: A. CHASTEL, „Marqueterie et perspective au XV^e^ siècle", *Revue des arts*, III, (1953). J. BURCKHARDT, *Geschichte der neueren Baukunst*, I, *Geschichte des Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1878, § 32 *a*, p. 48, a relevat importanţa acestor „arhitecturi pure".

44. Vezi: *supra*, Partea a II-a, secţ. I, cap. III, p. 261. Totuşi, pentru C. GAMBA, *op. cit.*, p. 127, doar „stilul general al detaliilor şi expresia" sînt botticelliene; L. VENTURI, *art. cit.*, p. 456, apreciază că Pallas nu respectă stilul lui Botticelli; ea nu este decît traducerea liberă a imaginii de succes din 1475 şi J. MESNIL, *op. cit.*, reţine această idee.

45. F. ARCANGELI, *op. cit.*, p. 11, îl sugerează pe Francesco di Giorgio. A. S. WELLER, *op. cit.*, p. 184, nu reţine această sugestie.

46. W. BOMBE, „Une reconstruction du studio du duc d'Urbin", în *Gazette des Beaux-Arts*, CXXVI (1930), p. 265—273. Acest studiu este reproducerea parţială a articolului de ansamblu citat *supra*.



Scanned with OKEN Scanner

47. Ordinul englez a fost acordat ducelui în 1474. J. DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, *op. cit.*, vol. I, p. 451.
48. R. LONGHI, *op. cit.*, p. 152, ed. ital., p. 123, îi acordă lui Sandro paternitatea desenelor „celor două uși din sala Îngerilor și a întregului Studiolo" și F. ARCANGELI, *op. cit.*, dezvoltă, pe aceste date, aceeași atribuție. L. VENTURI, *art. cit.*, p. 450, urmat de L. SERRA, *op. cit.*, p. 470—2, a atribuit lucrarea lui Francesco di Giorgio. Aceasta nu este decît o ipoteză, în favoarea căreia A. S. WELLER, *op. cit.*, p. 184, nu crede să poată decide.
49. A. CHASTEL, „Marqueterie et perspective au XV^e siècle", în *Revue des arts*, *art. cit.*
50. Elogiul celor din familia Lendinara în Luca PACIOLI, *De divina proportione*, ed. citată, p. 231 și urm.. p. 123 reluat în „F.F.F.", I, nr. 14. G. FIOCCO, „Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola", în *L'Arte*, XVI (1913), p. 272—288 și 321—340. R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma, 1934, p. 33, a 2-a ed. Florența, 1956.
51. Clasamentul schițat de CALZINI, *op. cit.*, este confuz. Cel al lui W. BOMBE, „Justus von Gent in Urbino und das Studio Federigos von Montefeltro", în *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, III, 1909, p. 111—136, este mai verosimil; vezi îndeosebi P. ROTONDI, *Il Palazzo*, *op. cit.*
52. Această legătură a fost observată de E. PETERICH, „Gli Dei pagani nell'arte cristiana", în *La Rinascita*, 1942, 1, p. 60—61.
53. W. BOMBE, *art. cit. (G.B.A.)*.
54. Ele au fost conservate de eruditul german Laurent SCHRADER, *Monumentorum Italiae Libri IV*, Hemelstad, 1952. Interesul lor a fost indicat de W. BOMBE, *Rassegna Marchigiana*, VII (1929), p. 80.
55. Stadiul problemei în: Hulin DE LOO, *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbin*, Bruxelles, 1942; Catal. Expoz. *Justus din Gand*, p. 7 și urm. Vezi și studiul lui J. LAVALLEYE, cit. *supra* și observațiile făcute relativ la el de G. BRIGANTI, „Su Giusto da Gand", în *Critica d'Arte*, XV (1938), p. 104 și urm.
56. „Per non trovare maestri a suo modo in Italia che sapessino colorire in tavole a olio mando infino in Fiandra per trovare un maestro solenne e fello venire in Urbino, dove fece molte pitture di sua mano solennissime, e massime in un studio, dove fece dipingere i filosofi, i poeti, i dottori della chiesa cosi greca come latina, fatti con uno meraviglioso artificio."* Vespasiano DA BISTICCI, ed. cit., p. 104 și urm.

---

* Întrucît nu găsea în Italia maeștrii care să-i fie pe plac în colorarea pînzelor cu ulei, pînă la urmă trimise în Flandra ca să găsească un mare maestru și să-l determine să vină la Urbino pentru a face multe picturi excelente și foarte importante într-un birou unde puse să fie pictați filosofii, poeții, doctorii bisericii grecești și latine, reprezentați cu minunată îndemînare.



Scanned with OKEN Scanner

57. Pablo DE CESPEDES, *Discurso de la comparacion de la antigua y moderna pintura...* (1604), citat de J. Allende SALAZAR, „Pedro Berruguete în Italia", în *Archivio español de Arte y Arqueologia*, nr. 8 (1927), p. 133—138, și D. ANGULO INIGUEZ, *Ars Hispaniae*, vol. XII, Madrid, 1954, p. 91 și urm. Vezi și: *Mostra di Melozzo*, *op. cit.*, p. 27; Catal., *Justus din Gand*, p. 12 și urm.
58. Panourile pictate de Berruguete în Spania, ca suita *Înțelepților și învățaților* din Paredes de Nava, oferă contururi mai desenate și o factură mai seacă decît „portretele" din Urbino. Totuși se regăsește modeleul bogat în accente din seria I în lucrări ca *Pietà* (Brera) prezentat la Mostra di Melozzo, nr. 84 și la cea a lui Justus din Gand, nr. 33 și *Sfîntul Sebastian* (Urbino) prezentat la Exp. lui Justus din Gand, nr. 32. Aceste picturi vorbesc clar în favoarea unei largi participări a lui Berruguete la „Studiolo", dacă ele sînt expresia primei sale maniere italo-flamandă, cum crede J. A. NUNO GAYA, „En Italia con Pedro Berruguete", în *Goya*, nr. 15 (1956), p. 147 și urm.
59. Dar ar fi nerealist să recunoaștem maniera lui Bramante în anumite detalii ca „genietti" de pe coloane: este ceea ce a sugerat P. ROTONDI, „Contributi urbinati al Bramante pittore", în *Emporium*, LVII (1951), 3, p. 109 și urm.; dar aceste siluete sînt apropiate de operele care sînt atribuite în general lui Berruguete ca *Sfîntul Sebastian* (Urbino): Catal., Justus din Gand, *op. cit.*, nr. 32.
60. L. CAROTTI, *Le opere di Leonardo, Bramante et Raffaello*, Milano, 1903, p. 154, n. 3; J. LAVALLEYE, *op. cit.* etc. Catal. Exp. Justus din Gand, nr. 25.
61. *Marsile Ficin et l'art*, p. 70, n. 16.
62. G. BRIGANTI, „Su Giusto da Gand", în *Critica d'Arte*, XV (1938), iunie, p. 107. Vezi și: *Mostra di Melozzo*, *op. cit.*, nr. 45. Critica actuală nu mai admite atribuirea lui Jacopo da Barbari, căruia GRONAU, „Per la storia di un quadro attribuito a Jacopo da Barbari", în *Rassegna d'Arte*, V (1905), p. 28, i-a arătat dificultățile: semnătura: Jaco Bar. trebuie să desemneze un artist din Marche.
63. E. GIOVAGNOLI, *Gubbio nella storia e nell'arte*, Città di Castello, 1932.
64. P. REMINGTON, „A Renaissance room from the Ducal Palace at Gubbio", în *Bulletin of the Metropolitan museum of art*, New York, XXXVI, ianuarie 1941 (partea a II-a). p. 3—13. Autorul, p. 13, n. 10, consideră inscripția adăugată mai tîrziu și leagă direct decorul de la Gubbio la cel de la Urbino, atribuindu-l lui Baccio Pontelli, deci înainte de 1482. E. GIOVAGNOLI, *op. cit.*, p. 253—4, atribuie marchetăriile lui Mariotti di Paolo, zis „il Terzuolo", cu colaborarea unui meșter local Pier Angiolo; ei sînt autorii altor decorații la Gubbio, ca stranele corului de la Sfîntul Dominic, la sfîrșitul secolului.



Scanned with OKEN Scanner

65. P. ROTONDI, *Manifestazioni di paganismo umanistico nella civilità urbinate del Rinascimento*, Urbino, 1948, reluat în: *Il Palazzo ducale, op. cit.*; Vezi: A. CHASTEL, „Deux centres artistiques: Venise *et Urbin*", în *Umanisme et Renaissance*, XII (1950).
66. Inscripţiile, uşor mutilate în urma părăsirii palatului, au fost refăcute după releveele pe care le dă L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae... libri quattuor*, Helmstadt, 1592 (*polu* pentru *poli*).
67. HOFMANN, *op. cit.*, p. 85 şi, după el, L. VENTURI, *art. cit.*, *(L'Arte)* şi M. SALMI, *op. cit.*, p. 74, le datează din 1484. P. ROTONDI, *art. cit.*, p. 29 şi urm., îndreaptă această afirmaţie reproducînd un text al lui Antonio di Mercatello (Cod. Urb. Lat. 785), care menţionează în 1480 „una degna capella — con indulgenza — ed è ornata e bella".
68. Doar *Apollo şi muzele sale* sînt conservate la Galeria Corsini; E. CALZINI: „L'Apollo e le muse del Duca d'Urbino", în *L'Arte*, 1908, p. 225—229. Hexametri luaţi din AUSONIUS, *Idila XX*, erau aşezaţi sub fiecare personaj.
69. Atribuirile nu sînt concordante pentru fiecare din panouri: vezi C. GNUDI, „Giovanni Santi", în *Mostra di Melozzi da Forli, op. cit.*, p. 54.
70. P. ROTONDI, *op. cit.*, p. 146.

Scanned with OKEN Scanner

Secțiunea a doua

## Incertitudinile florentine

Lorenzo di Medici se interesa mai ales de arhitectură. Dacă el a construit puțin, Giuliano da Sangallo a creat, sub îndemnul său, lucrările cele mai semnificative de la sfîrșitul Quattrocentoului. Dar, în ansamblu, dezvoltarea artei monumentale nu se rupe clar de obiceiurile toscane[1]. Inovațiile radicale ale lui Alberti la palatul Rucellai nu vor avea urmări; palatul împodobit în stil antic nu va reveni decît în timpul lui Leon al X-lea, sub forma unei mode romane care se exprimă, de exemplu, la palatul Pandolfini. Arta florentină este preocupată să-și rămînă fidelă sieși și să confirme prezentul prin trecut. Brunelleschi invocă precedentul bisericii Sfinților Apostoli, Sangallo apără programele lui Brunelleschi. Mica biserică de la San Miniato, datorată în 1499 lui Baccio care a fost un „piagnone" militant, revine la tipul romanic toscanic cel mai sobru.

Istoria picturii dovedește mai puțină continuitate; acolo se vede mai bine evoluția gustului florentin, într-o izolare crescîndă. Faptul dominant este dispariția stilului „static", geometric și ordonat care domina către 1440—1450 și pe care, într-un cuvînt, Toscana, prin intermediul artei lui Piero, îl dăruise Italiei. Ultimul său reprezentant integral fusese Castagno cu *Oamenii iluștrii* de la Legnaia și decorul de la Santa Apollonia în jurul lui 1450. Puțin după aceea Piero della Francesca, cu ciclul de la Arezzo (terminat



Scanned with OKEN Scanner

în 1459) şi panourile de la Urbino, demonstra „sinteza" modernă a spaţiului şi a culorii care se va impune în mai multe provincii. Artistul care putea cel mai bine să ţină cont de aceasta la Florenţa, Baldovinetti, a jucat în cele din urmă un rol şters: el a rămas absorbit de lucrările de decorator şi de mozaicar de la Baptisteriu. Uccello arătase ce poate în ciclul de *Lupte* din palatul Medici, către 1450; el contribuise mai puţin la vocabularul nou al artei prin aparatul geometric decît prin abundenţa detaliilor şi a formelor curioase[2]. Pictorul favorit al lui Cosimo a fost Filippo Lippi: frescele de la Prato (1452—1465) marchează o cotitură prin emanciparea culorii şi o organizare mai însufleţită. Gozzoli nu-şi face la Florenţa decît o apariţie episodică cu *Cortegiul Magilor* de la palatul de pe Via Larga (1459); cu toate că se prelungeşte după 1480 la Pisa, activitatea sa este total provincială[3].

Ceea ce îi atrage din ce în ce mai mult pe florentini, începînd din 1460 — cum demonstrează suficient stilul gravurilor — este patosul, animaţia, mişcarea, tot ceea ce provoacă o impresie de vitalitate graţioasă sau dezlănţuită, conform impulsului dat de Donatello la întoarcerea sa de la Padova (1453)[4]. De unde importanţa căpătată de către fraţii Pollaiuolo; comenzile oficiale se îndreaptă spre Antonio: seria lui Hercule pentru palatul Medici (către 1460), broderii cu legenda sfîntului Ioan pentru catedrală (către 1466—1480), personajele *Virtuţilor* pentru Mercanzia. Admirat de Ficino — *Antonius noster pictor et sculptor insignis** — prezentat de Lorenzo în 1489, ca *principale maestro della città***, el este conducătorul unui atelier multiplu, apt pentru toate tehnicile, la curent cu toate noutăţile. Singura *bottega* rivală este cea a lui Verrocchio unde, în timpul anilor 1470—1480, s-au întîlnit forţele cele mai tinere şi unde au fost dezvoltate problemele intelectuale şi plastice cele mai acute. În

---

* Antonio, pictorul şi sculptorul nostru de seamă

** cel mai însemnat maestru din oraş



Scanned with OKEN Scanner

sculptură, acolo se lucrează bronzul şi marmura; dincolo de „dulceaţa“ lui Desiderio şi de violenţa lui Pollaiuolo, se caută o formulă mai completă. În pictură, dincolo de forma fragmentară şi de efectul de relief, se studiază armonizarea atmosferei prin modeleul neted şi „sfumato“ şi se culeg informaţii de la maeştrii flamanzi. Acest atelier căruia Ugolino Verino i-a subliniat importanţa pentru generaţia lui Leonardo şi Botticelli, pare să fi fost în mod particular sensibil la estetismul şi la intelectualismul de la Careggi. Dispersarea sa, puţin după 1480, a contribuit desigur la slăbirea poziţiei florentine, pe care Lorenzo di Credi nu era în stare să o orienteze. Şi s-ar fi putut spune acelaşi lucru despre sculptură: fraţii Pollaiuolo fiind chemaţi la Roma, Verrocchio la Veneţia, doar nepregătitul Bertoldo reprezintă tradiţia donatelliană în faţa eclectismului fraţilor da Maiano.

Începînd din 1480 pictorii florentini nu mai caută ocazii de reînnoire. Gustul florentin nu permite nici rigoarea epică a lui Mantegna, nici luxul şcolii din Ferrara, nici frumuseţea senzuală a veneţienilor. El se mulţumeşte cu altceva: epopeea burgheză a lui Ghirlandaio, înfloriturile lui Filippino, abstracţia lui Botticelli. Dar nici unul dintre aceşti maeştri nu contează în afara Toscanei. În echipa în care lucrează, în 1481—1482, pe schelele capelei Sixtine, Botticelli este singurul toscan care susţine comparaţia cu umbrienii; el are autoritatea marelui stil. Dar el va urma o cale din ce în ce mai solitară. Şi, în afară de această evaziune „lirică“, Florenţa nu va aduce nici o contribuţie precisă la dezbaterea care ocupă sfîrşitul secolului în Italia, cea a stilului „dur“ şi sculptural şi a stilului vaporos, de care Umbria, Ferrara, Veneţia sînt rînd pe rînd cuprinse.

Ghirlandaio, Botticelli, Filippino sînt deci cei trei maeştri informaţi, în contact constant cu prelaţii, bancherii, umaniştii din mediul mediceean, cărora le revine sarcina să exprime cultura „noii Atene“, ceea ce Florenţa crede că a şi devenit.



Scanned with OKEN Scanner

Împreună cu Perugino, ei sînt semnalaţi în 1484 — 1485, în raportul adresat lui Ludovic Maurul, de un corespondent care îl informează pe acesta despre situaţia la Florenţa: cuvintele aprecierii sale care opune *aria virile** a lui Botticelli acelei *aria angelica e molto dolce*** a lui Perugino şi acordă o *bona aria**** , nimic mai mult, manierei lui Ghirlandaio şi a lui Filippino, ni se par încă valabile[5]. Ca şi societatea flamandă, burghezia mediceeană îşi cultivă înclinaţia crescîndă pentru arta calmă a povestitorilor care o descriu asociind-o de splendorile istoriei sacre[6]. Mai mult decît frescele inegale ale lui Cosimo Rosselli, corul de la Santa Maria Novella, pictat de Ghirlandaio din 1486 pînă în 1490, este o capodoperă. Este şi primul ansamblu florentin care oferă, dacă nu o impresie de academism, cel puţin de răceală: prea multe împrumuturi de la întreaga şcoală, ca de exemplu în *Botezul lui Cristos*, prea multe elemente de complezenţă, ca în *Bunavestirea lui Zaharia* unde „galeria“ de notabili florentini invadează scena. Arhitecturile au gravitate, anumite grupuri au o elocvenţă cam greoaie într-o atmosferă în culori închise şi aurii şi intimitatea lor de bon ton. Preocupat să pară informat, lui Ghirlandaio îi place îmbogăţirea erudită: acest lucru s-a văzut în lucrarea sa, *Adoraţia păstorilor*. O antichitate de reliefuri alegorice, de statui şi de portice oferă decorul liniştit în spatele *Naşterii Mariei*, *Uciderii Pruncilor*, *Vestirii lui Zaharia*. În *Naşterea sfîntului Ioan* şi în naşterea Fecioarei, Ghirlandaio ştie să introducă motivul „liric“ al caneforei sau a hoeforei, care aduc în compoziţiile sale prea „oficiale“, un accent de poezie în genul lui Lippi.

Amintirea unui naturalism rafinat, în sensul lui Masaccio şi al celor care, după el, l-au făcut un mare stil, nu dispăruse total. Dar la cei care, precum Ghirlandaio, ştiau să compună cu uşurinţă, eclectismul la modă conjuga în mod medi-

---

* aspect bărbătesc
** aspect angelic şi foarte blînd
*** bun aspect



Scanned with OKEN Scanner

ocru fermitatea plastică și gustul pentru mișcare și atenua efectul, și la ceilalți reapărea tradiția narativă a micilor „romantici" din 1430—1450, ca Pesellino, experți în a dispune personaje animate, siluete distractive și prețioase, în plăcute reprezentări ale temelor de curte, unde supraviețuiește ceva din vitalitatea „gotică". Botticelli și chiar Filippino le datorau cîte ceva. Toate aceste formule coabitează la Florența și întreținn — cel puțin în pictură — rezistență instinctivă la formele antice netranspuse. Principalul discipol al lui Verrocchio, Leonardo era, desigur, decis să facă ordine; dar din 1481 el își părăsise patria, probabil cu sentimentul unui dezacord funciar: invențiile sale sînt urmate cu atenție și reflectate de arta unui Lorenzo di Credi, la fel ieșit din „bottega" lui Verrocchio, dar ele nu vor bulversa pictura toscană la reîntoarcerea maestrului, în 1501. Signorelli, format în afara Florenței, primește totuși, prin Piero della Francesca, stilul „monumental" din 1440 și-l prelungește: el execută una după alta, către 1490, la Florența, opere ca *Triumful lui Pan* și *Madona* (Uffizi), care reînnoiesc tradiția „dură" a plasticienilor. Dar acesta nu este decît un episod: așteaptă și el, în afara Florenței, ocazia de a triumfa asupra curentelor fade, la modă; o va găsi în *Apocalipsul* de la Orvieto.

Pictorul cel mai complet al epocii, cel care este trimis la Roma în 1488, în urma recomandării lui Lorenzo, ca „superior lui Apelles" este Fillippino Lippi: el ar fi trebuit să depășească distanța dintre facilitatea lui Ghirlandaio și stilul susținut pe care i-l predase Fra Filippo, dar curiosul său geniu era dotat pentru invenția „capricioasă". El este în mod deliberat complicat și nu depășește maniera delicată a lui Botticelli decît pentru virtuozități care riscă, în orice clipă, să fie inutile și greoaie, cînd execuția lasă de dorit. Se observă la el un fel de saturație a curiozităților „umaniste"; aparatul arheologic este mai puțin exterior decît la Ghirlandaio, dar îndeosebi pito-



Scanned with OKEN Scanner

resc, cu accente comparabile accentelor lui Pinturicchio pe care l-a putut cunoaşte la Roma. Opera care se semnalează prin fermitatea stilului şi delicateţea intenţiilor este deci în cele din urmă cea a lui Botticelli: arta sa îşi are rădăcinile în zonele cele mai variate ale Quattrocentoului florentin. El reprezintă chintesenţa lui şi întrucît comunică în mod vizibil cu climatul umanismului, oferă cheia acestui „episod încîntător şi unic", epoca lui Lorenzo, rămas fără urmare[7].

Clasarea curentelor picturii florentine pune în evidenţă, cu incertitudinile perioadei, diferenţe de aptitudine care corespund la tot atîtea maniere de a reacţiona faţă de umanismul contemporan. Ghirlandaio oferă portrete de umanişti, Filippino accesoriile culturii, Botticelli calitatea sa esenţială. Şi ei au împărtăşit vicisitudinile sale: Domenico dispare în 1494, în acelaşi timp cu Pico şi cu Poliziano; Filippino se adaptează o clipă directivelor „piagnone" şi se străduie să împrumute ceva din stilul „suav" al lui Perugino, complăcîndu-se într-un fel de fantastic umanism în ultimele sale fresce. În ceea ce îl priveşte pe Botticelli, împărtăşind fără îndoială neliniştea adevărată a celor mai alese spirite, lucrează puţin şi se află ca şi izolat. Completarea ştirii din 1485 se află într-adevăr în nota adresată Isabellei d'Este de către unul dintre informatorii săi, Francesco de Malatesti, care o informează pe ducesă în septembrie 1502 despre artiştii florentini capabili să lucreze pentru al său „studiolo". El descrie situaţia atelierelor însemnate: Leonardo, întors de un an, nu este abordabil şi se eschivează; Perugino, foarte solicitat, este pentru moment la Siena; există Filippino, teribil de solicitat de mulţi clienţi, este adevărat şi prin eliminare, este descoperit „alexandro botechiella", care ar veni cu plăcere în Mantova, căci nu este deloc ocupat[8]. Botticelli nu a fost reţinut şi invitaţia i-a fost adresată lui Perugino[9].



Scanned with OKEN Scanner

1. Se poate releva, chiar la Sangallo, o curioasă referinţă la Trecento, cel puţin după Vasari, în scara cu dublă balustradă de la Poggio a Cajano. În Viaţa lui Stefano Fiorentino, Vasari, ed. Milanesi 1878, vol. I, p. 448 şi ed. Club, vol. I, p. 354.
2. W. PAATZ, „Una natività di P. Uccello e alcune considerazioni sull'arte del maestro", în *Rivista d'arte*, XVI (1934), p. 111 şi urm.; şi M. SALMI, *Uccello, D. Veneziano, A. del Castagno*, a 2-a ed. Milano, 1938, p. 37.
3. Despre Gozzoli la Campo Santo, E. CONTALDI, *Benozzo Gozzoli*, Milano, 1928.
4. Nu se poate insista asupra „preponderenţei curentului naturalist din 1460 la 1490" cum face B. BERENSON, *Les peintres italiens*, *op. cit.*, p. 117, decît precizîndu-se 1. modalităţile sale „fizionomice" şi căutarea expresiei şi 2. tendinţele abstracte, ca cea a lui Botticelli, care tind să îndrepte noţiunea.
5. P. MÜLLER-WALDE, „Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci", în *J.B.*, XVIII (1897), p. 165: Botticelli este declarat: „pittore excellentissimo în tavola e in muro: le cose sua hanno aria virile, sono cum optima ragione et integra proporzione".
6. Despre acest aspect al problemei: A. WARBURG, „Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance" (1902), în *Ges. Schriften*, *op. cit.*, I, p. 185 şi J. LAUTS, *Domenico Ghirlandaio*, Viena, 1943; R. LANGTON DOUGLAS, *Piero di Cosimo*, Chicago, 1946, p. 42.
7. K. CLARK, *L. B. Alberti on painting*, art. cit. p. 19, a rezumat acest acord caracteristic: „that enchanting episode in the history of the spirit, that unique blending of mediaeval and classical grace, of which Botticelli was the typical painter, Desiderio the sculptor, Politian the poet, and Pico della Mirandola the philosopher". Dar Pico nu apare decît după 1484 şi Desiderio moare în 1464; ecuaţia nu are decît o valoare de simbol.
8. W. BRAGHIROLLI, „Notizie e Documenti inediti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino", în *Giornale d'erudizione artistica*, 1873, p. 159 şi urm.: scrisoare din 23 septembrie 1502; H. HORNE, *op. cit.*, Doc. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 181. „Uno altro alexandro botechiella molto m'è stato laudato e per optimo depintore e per homo che serva volentera, et non ha del velupo come li soprascripti, al quale io ho facto parlare, et questo tal

---

* „acel încîntător episod din istoria spiritului, acea unică împletire de graţie medievală şi clasică pentru care Botticelli a fost pictorul tipic, Desiderio sculptorul, Poliziano poetul, iar Pico della Mirandola filosoful."



Scanned with OKEN Scanner

dice quel toria asumpto de'presenti e servirla di buona voglia la S.V."*.

9. Succesul lui Perugino la Florenţa în jurul lui 1495 este atestat prin abundenţa comenzilor: Francesco del Pugliese, mare negustor şi „piagnone" militant, dorea absolut să achiziţioneze *Cristos mort* (Pitti) de la mănăstirea Santa Clara pictat în 1495: VASARI, III, p. 569—570; W. PAATZ, *Kirchen*, I, p. 460, n. 26. Către 1505—1506 Perugino termina altarul principal pentru Chiesa dei Servi început de Filippino şi mediul florentin reacţiona în sfîrşit contra acestui stil „ridotto a maniera": prietenilor săi, reproşîndu-i de a nu-şi fi dat osteneala şi de a nu fi abandonat stilul de calitate pentru gustul pentru ban sau din precipitare, Pietro le răspundea: „Am folosit personajele pe care voi le-aţi lăudat altădată şi care vă plăceau nespus. Dacă acum ele vă displac şi le condamnaţi, ce pot eu face?". Mai bine nici nu s-ar putea demonstra criza stilului în jurul lui 1500.

---

* „Un altul pe nume Alessandro Botticelli mi-a fost mult lăudat atît ca excelent pictor cît şi ca om care serveşte cu plăcere, fără a avea obiceiul precum cei mai sus numiţi, iar eu adresîndu-mă lui mi-a spus acea teorie însuşită de contemporani şi vă serveşte cu bunăvoie".



Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

## Botticelli și dramaturgia sensibilă

Neîncrederea lui Vasari față de Botticelli este cea a istoricului academic față de artistul cel mai personal din Quattrocento; rezervele sale morale sînt cele ale unui om din secolul al XVI-lea față de caracterul nestatornic și afectivitatea excesivă a contemporanilor lui Lorenzo[1]. Botticelli a lăsat la Florența amintirea unui artist atras de „idei" și indiferent față de succes. Această originalitate și această subtilitate trebuie să se afle pe primul plan în descrierea artistului. El a fost constant folosit de stăpînii Florenței: începuturile sale par chiar să fi fost facilitate de protecția lor, dacă este adevărat că, din 1470, figura întruchipînd *Fortezza* i-a fost încredințată în urma unei intervenții mediceene[2]. La treizeci de ani, în 1475, cu ocazia acelei *Giostra*, el a reprezentat, pentru prima oară, pe stindardul lui Giuliano, o alegorie direct inspirată din învățătura platonicienilor, care a părut spectatorilor străini un rebus filosofic. În 1475 din nou, în panoul comandat de Gaspare di Zanobi del Lama, grupează *Magii* florentini și suita lor într-o construcție impecabilă. A acceptat să îi reprezinte pe Pazzi și pe complicii lor pe poarta Vamei la Pallazo Vecchio (1478) pentru a-i supune ororii populare și a compus puțin după aceea alegoria cu *Pallas și Centaurul*. La reîntoarcerea de la Roma, în 1483—1484, face parte dintre decoratorii vilei de la Volterra. El pictează atunci pentru familia Tornabuoni fres-



Scanned with OKEN Scanner

cele din vila Macerelli și, în cursul aceloraşi ani, suita de alegorii ale lui Venus: *Primăvara* și *Naşterea lui Venus*, pentru vila din Castello, care aparține lui Lorenzo di Pierfrancesco, panoul lui *Marte și Venus* (Londra), probabil pentru familia Vespucci[3]. Astfel el a lucrat aproape fără întrerupere pentru diversele ramuri ale burgheziei mediceene și pentru adepții culturii platoniciene.

Dar este indispensabil să observăm mai întîi originile artei sale. Vasari povestește cu siguranță cum îi este obiceiul, că tatăl artistului, *lo pose a lo orefice con un suo compare chiamato Botticello assai competente all'ora in quell'arte**. Nu se cunoaște nici un orfevru cu acest nume și indicația nu a fost mult reținută. Dar nu totul este fals acolo: din 1457 fratele cel mai mare, care era misit, purta deja porecla de Botticello și cel de al treilea, Antonio, lucra la un orfevru. Se pare că Sandro, care pe atunci nu avea decît treisprezece ani, a împrumutat numele de la fratele cel mare și profesia de la cel de al doilea. Din ceea ce Vasari relatează cea mai folositoare este observația generală: *Era in quella età una dimestichezza grandissima e quasi una continova pratica tra egli orefici e i pittori***, care clarifică faza centrală din secolul al XV-lea. Desenul care se preda tinerilor artiști își căpăta întregul sens la orfevrii care erau, în același timp, gravori: un contur susținut, capabil de inflexiuni fără număr, identic pentru chip și ornament. Este dificil de regăsit cu certitudine stampe din această perioadă, executate sub îndrumarea lui Sandro[4]; dar se observă, în schimb, ceea ce maniera sa datorează gravurii. În planșele lui Maso Finiguerra ca *Triumful lui Bachus și al Ariadnei*, din 1460—1462, apar costumele largi, mimica, dansul personajelor. Sandro va păstra această caligrafie care precizează faldurile și incizează formele și gustul pentru detaliile ornamentale grafice în

---

* îl puse să lucreze la un bijutier, văr al său, pe nume Botticello, destul de competent în acel moment în acea artă.

** Exista în acea vreme un mare prieteşug și o conlucrare aproape continuă între giuvaergii și pictori.



Scanned with OKEN Scanner

costume[5]. Aparențele sînt eliberate de tot ceea ce este greoi și banal; profilurile stricte, contururile sobre vor face succesul acestor portrete[6]. Și acest simț al desenului abstract, al formelor decupate și articulate se va impune lucrătorilor de marchetărie, ca și lucrătorilor de broderie contemporani[7].

Legăturile lui Botticelli cu lumea artizanală nu sînt mai puțin esențiale pentru a se înțelege originea personajelor sale și lumea imaginației sale. Poetica sa are ca sursă arta acelor „cassoni". Într-un poem eroic în latină, consacrat aventurilor lui Carol cel Mare, *Carliades* (compus înainte de 1480), poetul umanist Ugolino Verino descrie palatul minunat al lui Butrot în Epir, al cărui decor, printr-un amabil anacronism, îl atribuie lui Botticelli și lui Pollaiuolo. Pe acești pereți împodobiți cu fresce cel dintîi — moștenitorul lui Apelles din Cos — a pictat expediția lui Xerxes și cel de al doilea pe Alexandru învingătorul lui Darius:

*A leva Xerxem frenantem nerea ponte*
*Pinxit Alexander choi successor apellis*
*Subfossumque athon...**

Această compoziție, care este o suită de episoade, un fel de friză epică, nu a putut fi imaginată de către Verino decît ca un panou de cassone gigantic și, mai precis, după modelul celor ale lui Apollonio di Giovanni, pe care Ugolino îl celebrează altundeva ca „tuscus Apelles"[8]. Botticelli nu a uitat niciodată universul de siluete sprintene și de galante echipaje al lui Apollonio și al lui Pesellino; el îi datorează o anumită tensiune narativă, care se amplifică pe Sixtină, în înlănțuirea și animația scenelor precum cea a *Tentației lui Cristos*. „Narațiunea în friză" la modă în jurul lui 1465 își află încheierea în imaginile panourilor *Sfîntului Zenobie* (părțile din față ale lăzi-

* Alexandru, urmașul lui Apelles din Cos, l-a pictat la stînga pe Xerxes înfruntînd marea pe corabie și Athosul năruit...

lor probabil destinate unei confrerii evlavioase și posterioare lui 1500). Nu este cazul să vedem în aceste lucrări tardive o deșteptare căci, în măsura în care cronologia operelor poate fi fixată, rezultă că Sandro nu a încetat niciodată să facă compoziții de acest tip: fie lăzi fie, cum moda se răspîndea din ce în ce mai mult, panouri destinate să fie încastrate într-un decor de lemn sculptat. Cele patru panouri privitoare la istoria despre *Nastagio degli Onesti*, unde sărăcia desenului și asprimea tonurilor denotă clar o execuție încredințată unui asistent, au fost comandate lui Sandro pentru căsătoria lui Giannozzo Pucci în 1483. Admirabilele panouri ale *Virginiei fecioara romană* și ale *Castei Lucreția* erau, se crede, destinate lui Guidantonio Vespucci pentru care, după Vasari, Sandro *face intorno a una camera molti quadri chiusi in ornamenti di noce per ricignimenti e spalliere con molte figure vivissime e belle**; Guidantonio și-a cumpărat o casă pe Via dei Servi în martie 1499 și atunci a putut comanda lucrarea. Dar faptul interesant este că Botticelli, în *Legenda Lucreției*, a reluat, introducînd un arc triumfal și dînd o mișcare mai vioaie siluetelor, o compoziție anterioară cu un sfert de secol; există modelul (Pitti) într-un panou pictat de Filippino în epoca în care el lucra cu Sandro[9].

Totul se înlănțuie deci: ingeniosul costumier, povestitorul plin de viață care a fost Botticelli, a urmat invențiile orfevrilor și ale ilustratorilor florentini din 1460. El nu a trebuit să-și creeze tipurile sale, siluetele sale ușoare, rochiile sale de voal transparent, pieptănăturile sale complicate, mimicile sentimentale în stare să dea naștere unor contraste dramatice. El a intenționat mai puțin să îmbogățească acest repertoriu grațios decît să îl epureze. L-a recreat cu siguranța artistului care lucrează pe un repertoriu deja definit; mica lume romanescă a povestirilor de curte,

---

* pictă de jur împrejurul unei camere multe tablouri încadrate în ornamente de nuc și spătare cu foarte multe figuri foarte vii și frumoase.



Scanned with OKEN Scanner

căreia i se vor suprapune, fără să o altereze, eroii istoriei antice și nimfele umanismului, servește drept ecran între realitatea comună și o sensibilitate exacerbată. Scutit de a mai adresa întrebări naturii Sandro poate, în folosul său, să accentueze energia stilului, ca pentru a demonstra că are un mijloc de a acționa asupra lucrurilor și comunică cu viața sau, invers, să lege și să desfășoare liber contururile și formele[10]. Prin aceea el exprimă perfect complexitatea florentină. El pornește de la Pollaiuolo și de la Verrocchio, dar se ține la distanță de formele contorsionate ale primului, ca și de efectele de relief ale celui de al doilea: nimeni nu este mai puțin sculptor decît el. Lui Filippo Lippi, singurul florentin de la mijlocul secolului într-adevăr preocupat de culoare, îi va datora o gamă clară ce permite puternice intensități locale. El lucrează prin contraste limitate, în care revin perechi tonurile portocaliu și albastru, roz și verde, roșu aprins și gri care se văd în *Primăvara* și în frescele de la vila Lemmi. În *Sfîntul Augustin* din Ognissanti paleta este sporită și fresca are o densitate cromatică excepțională. Aceasta reapare în panourile din anii 1500. Dar, chiar în aceste momente de vivacitate, culegerea este ca un email pus pe forme definite prin contur[11].

Modul său de a interpreta *integra proporzione* nu este mai puțin personal: în *Adorarea Magilor* din 1475, în frumoasa *Bunavestire* degradată de la San Miniato della Scala și în nenumărate mici panouri, știe admirabil să creeze, datorită perspectivei, un spațiu de rezonanță în jurul personajelor[12]. El recurge cu predilecție, în Sixtină și în tablourile din ultima sa perioadă, la arhitecturile dispuse frontal; dar nu ezită, pentru a da întreg cîmpul compoziției siluetelor, să renunțe la profunzime și să aștearnă îndărătul ei un fel de tapiserie, o „vegetație" fără orizont. El nu este legat de problemele spațiului, ci de cele ale figurii: uneori tinde să decupeze și să glorifice statura, alteori grupează și înlănțuie forme multiple în formă de rozasă *(Madona cu rodie)*

sau desfăşoară un fel de ondulaţie *(Calomnia)*. Într-un moment în care atelierele consideră ca noutăţi interesante perspectiva atmosferică, peisajul, abundenţa detaliilor sub lumină, Botticelli rămîne fidel principiilor specific florentine: ba chiar le restrînge pentru a răspunde negativ noilor probleme. Pentru el obiectul picturii rămîne, cum dorea Alberti, căutarea conturului fin, fără fisură şi animarea tuturor elementelor: nici un element inactiv, *otioso*, nu este necesar în compoziţie, unde arabescul continuu al formelor produce diversitatea mişcărilor — *movimenti d'animo** — care sînt cheia expresiei[13]. Deci nu din întîmplare a reluat exemplul tratatului *Despre pictură* — cel al *Calomniei* — pentru a expune, ca noul Apelles, resursele tabloului ideal: într-un straniu palat de vis, unde reţelele de aur relevă tonul de fildeş al marmurelor, unde toate ornamentele „vorbesc" şi chipurile, care reprezintă modalităţile cele mai vii ale sentimentului, se înlănţuie într-un mod continuu. Acolo nu există nimic inert şi de prisos; totul este adus la acest grad de acuitate fascinantă şi aproape dureroasă, care cufundă sufletul într-o stare vecină cu visul[14]. Astfel Botticelli concepe o artă ridicată la nivelul idealismului contemporan. El nu este deschis spre natură, ci spre rezonanţele afective ale unui univers îngust şi precis, supus rafinamentelor de stil. Calitatea sa aminteşte motivele suave şi facile ale lui Poliziano, dar şi climatul de nelinişte intelectuală, nuanţată de pudoare şi de melancolie, care este cel al lui Ficino[15].

Legăturile lui Botticelli cu notabilii pe care îi frecventau umaniştii sînt abundent atestate; dar documentele cunoscute nu spun nimic util despre relaţiile sale cu poeţii şi filosofii de la Careggi. Teme, ca cele din seria consacrată lui Venus, divinitate tutelară a educaţiei umaniste, nu se pot explica decît în funcţie de un simbol definit şi răspîndit prin Academie; *Primăvara*, după toate aparenţele, a fost concepută ca un horoscop sim-

---

* frămîntări sufleteşti



Scanned with OKEN Scanner

bolic, destinat să celebreze zeii protectori pe care Ficino şi G. A. Vespucci îi evocau în jurul tînărului Lorenzo di Pierfrancesco[16]. Autorii acelor „cassoni" descriau scenele legendei sub forma unor episoade de roman de curte. Pentru prima oară Botticelli le evocă ca apariţii religioase: Pallas are mersul unei sfinte, Venus apare ca o madonă sub arcatura portocalilor din lemn sacru şi, pe cochilia sa marină, ea este servită de nimfe aşa cum în scenele înfăţişînd Botezul, Cristos este servit de îngeri. Există o ordine unică a imaginaţiei, în care toate valorile simbolice comunică între ele: este lucrul care se învăţa pe lîngă umaniştii de la Academie. Pictura devine astfel instrumentul acestei pedagogii superioare, pe care Ficino o anunţa cînd îi scria lui Bembo: „Dacă am putea să prezentăm înfăţişarea minunată a virtuţii oamenilor, nu am mai avea nevoie de retorica noastră: ea ar convinge de la sine mai repede decît s-ar putea crede"[17].

Botticelli a introdus un accent nou în pictura religioasă: el acordă fecioarelor şi îngerilor o preţiozitate, o spiritualitate subtilă, un farmec distant, de o ambiguitate foarte conştientă[18]. Este suficient să se compare Madonele lui Filippo Lippi, care sînt tinere mame drăguţe, în genul *Madonei Eucharistia* sau *Madonei Chigi* (muzeul Gardner, Boston), în genul *Fecioarei Magnificatului* (Uffizi), în genul *Madonei cu cei şase îngeri* (Uffizi), pentru a observa ceea ce le deosebeşte pe acestea de madonele lui Botticelli: nu o feminitate mai acuzată a modelelor, ci atitudinea lor îndurerată şi rezervată, tristeţea lor concentrată. Simbolurile Pasiunii şi ale sacrificiului sînt întotdeauna în mîinile Pruncului; mama îl contemplă cu o tandreţe care nu reuşeşte să surîdă. Această reculegere, această graţie, se înscriu într-un arabesc pe care fermitatea stilului le fereşte de afectare. Acestei sugerări insistente a unei realităţi pure şi încîntătoare i se opune constant expresia nostalgică la Ficino a cărui maximă: *Dimitte materiam, dimitte sensum, dimitte rursus et ratio-*



Scanned with OKEN Scanner

*nem, intellectualis esto**, ar fi putut servi drept epigraf operei lui Botticelli[19]. Prin aceea rămîne el atît de îndepărtat de solemnitatea pozitivă a lui Mantegna şi de începuturile lui Giovanni Bellini, ca şi de naturalismul exaltat al ferrarezilor, de care uneori pare atît de apropiat[20].

Astfel este posibil să înţelegem ce i s-a întîmplat lui Botticelli după 1490. Se admite adeseori că pictorul Venerei de tip umanist a trecut în cele din urmă sub „autoritatea morală a lui Savonarola" renunţînd, încetul cu încetul, la artificiile compoziţiei moderne şi la *integra proporzione* din maturitatea sa: cronologia operelor sale nu permite această simplificare. Agentul Isabellei d'Este îl prezintă în 1502 ca un *optimo dipintore***, de la care nu puteai desigur să ceri imagini pioase; panourile *Legendei Virginiei*, pline de temple şi de arcuri de triumf, sînt posterioare lui 1500. Nimic nu dovedeşte, la urma urmelor, că Sandro ar fi fost, ca şi fratele său, un „piagnone" militant; cronica stenografului Lorenzo Violi spune că Sandro se întreţinea în 1499 despre raţiunile morţii lui Savonarola cu unul din şefii de bandă ai opoziţiei: „Doffo Spini, şef al *Compagnacci*-lor, frecventa mult *bottega* unui pictor numit Sandro di Botticelli, binecunoscut ca fiind pe atunci unul din excelenţii pictori ai oraşului şi în a sa *bottega* avea loc întotdeauna o adunare de pierdevară *(un'accademia di scioperati)* ca acel Doffo Spini ..."[21]. Nu avem de-a face cu un evlavios disperat, ci cu un artist degajat, agitat probabil, care îşi pierde timpul în trăncăneli şi îşi scade în mod vădit activitatea. Dintre pictorii cunoscuţi ai oraşului, el este singurul fără slujbă. Există, fără îndoială, multă neglijenţă în acest caz şi trebuie adăugat de asemenea că această trăsătură a temperamentului său l-a împins pe Sandro să accepte cu indiferenţă demodarea manierei sale[22]. El s-a schimbat mai puţin decît contemporanii săi. Mai înainte cu cincisprezece ani, stilul său armo-

---

* Lasă deoparte materia, lasă simţurile, lasă în sfîrşit şi raţiunea, fii intelectual.

** foarte bun pictor



Scanned with OKEN Scanner

nios era contrapus compoziției prea libere a lui Ghirlandaio, a sa *aria virile* acelei *aria dolce* al lui Perugino. Dar acum place dezordinea pitorească a lui Filippino; aerul suav și tacticos al lui Perugino este la modă și stilul lipsit de intensitate triumfă în desenele lui Leonardo care atrag curiozitatea întregului oraș. Ultima perioadă a lui Botticelli nu se confundă cu reacția pioasă a anilor 1495—1499; ea nu este o simplă modalitate a crizei conștiinței florentine. Ea manifestă mai curînd meditația personală a unui artist care împărtășește fără îndoială frămîntările epocii, dar care nu consimte la lupta artistică și se închide în lumea sensibilității sale. S-ar găsi cu greu înainte de această dată un exemplu de astfel de comportament la un pictor.

Vasari, care nu mai înțelegea aceste naturi complexe, a scos la iveală, fără voia lui, alibiul lui Botticelli scriind: *Per essere persona sofistica comento una parte di Dante e figuro lo Inferno, e lo mise in stampa, dietro al quale consumo di molto tempo; perilche, non lavorando, fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua**[23]. Botticelli a datorat această comandă, care i-a asigurat liniștea, lui Lorenzo cel Tînăr, vărul Magnificului, pentru care fusese pictată *Primăvara*. Acest personaj jucase un rol activ în răsturnarea regimului mediceean în 1494, dar fără să obțină beneficiile scontate. Pictorul este în relații cu el în toată această perioadă, cînd trebuie situate desenele pentru *Comedie*[24]. Acesta este, s-a văzut, fructul cel mai încîntător al cultului lui Dante în Quattrocento: din comentariul aplicat al lui Landino și din lecturile greoaie cu implicații filosofice care se făceau în jurul lui Ficino, textul iese cu o prospețime și o transparență noi. Infernul este tratat în stilul de *cassone*, minuțios și încărcat cu semne grafice; Purgatoriul are mai multă grandoare, Paradisul este un pur loc de vis. Ansamblul este

---

* Fiind o fire cam ciudată, comentă o parte din Dante și ilustră Infernul, tipărindu-l, fapt pentru care pierdu mai multă vreme; din care cauză, nelucrînd altceva, suferi în viață nenumărate neajunsuri.

făcut din siluete şi nu din forme plastice: şi nu există nici un fel de aparat umanist, probabil printr-o concesie la critica savonaroliană sau, mai simplu, pentru că Botticelli a revenit spontan la stilul acelor *cassoni*, stil ce nu cunoştea convenţiile portului istoric: Virgiliu poartă boneta „magilor" şi monştrii din Infern nu împrumută nimic de la reliefurile antice. Nervozitatea şi precizia desenului nu caracterizează decît „fizionomia", limbajul gesturilor şi mişcarea: poemul pe care Botticelli îl ilustrează este cel al metamorfozelor sufletului şi al aspiraţiilor sale mistice.

Tot ceea ce Botticelli a pictat după 1495—1500 pare să graviteze, într-adevăr, în jurul muncii pentru *Comedie*. Decorul falezelor şi stîncilor abrupte pe care l-a inventat pentru Purgatoriu reapare în mai multe opere: *Adoraţia Magilor*, neterminată (Uffizi) şi *Pietà* (München). Corpuri goale — care sînt suflete — se vaită pe cornişele lumii unde se petrece ispăşirea; torsiunea lor convulsivă şi lamentaţiile lor se regăsesc în toate compoziţiile narative din această epocă; doar *Pietà* revine la marile forme monumentale, pentru a accentua însă mimica dramatică a sfintelor personaje în jurul arcului impresionant al corpului lui Cristos. Fazele alternate de nelinişte şi încredere mistică, prin care întreaga lume trecea atunci la Florenţa, mulţimea ca şi învăţaţii, i-au inspirat lui Botticelli cele două lucrări cele mai semnificative ale epocii: *Crucificarea* alegorică (Fogg Museum, Boston) şi *Naşterea* alegorică (Galeria Naţională, Londra). Temele artei sacre găsesc acolo un sens actual, o valoare premonitorie şi nu se poate să ne dăm seama de acest lucru decît restituind atmosfera dramatică în care ele au fost concepute şi tendinţa lui Sandro de a trage o concluzie personală din tot ceea ce emoţionează sensibilitatea sa. Acestea nu sînt deci, la drept vorbind, tablouri de propagandă „piagnone", unul descriind ameninţările divine care apasă asupra cetăţii, celălalt speranţa în reînnoire care subsistă în inima partizanilor lui Savonarola, după moartea sa. Sînt mai curînd



Scanned with OKEN Scanner

martorii reacției și frămîntării artistului, ambele în stilul ilustrațiilor din *Comedie*. În *Crucificarea*, Magdalena văitîndu-se la poalele crucii pare una din micile personaje care așteaptă în Purgatoriu; în *Nașterea*, îngeri protectori cu ramurile păcii și coroane promise preafericiților, se învîrt într-un cerc asemenea celor din Paradis: boschetele de mirt și de măslini sînt, ca în *Comedie*, singurele elemente ale peisajului; și strania inscripție greacă care datează opera și unde Sandro își pune numele—ca în ultimul cer din Paradis—are accentul vechilor predici ioachimiste, încă populare la Florența, pe care predica lui Savonarola le trezise în inimi[25]. Artistul „sofisticat" parcursese astfel toată gama aspirațiilor și a neliniștilor florentine.

*NOTE*

1. După W. KALLAB, *Vasaristudien*, Viena, 1908, p. 281 și J. MESNIL, „Connaissons-nous Botticelli?", în *Gazette des Beaux-Arts*, 1930, 2, p. 60—99.
2. J. MESNIL, „Les figures de la Mercanzia, Piero del Pollaiuolo e Botticelli", în *Miscellanea d'arte*, martie 1933 și I D., *Botticelli*, *op. cit.*, cap. III, p. 21 și urm.
3. Despre toate aceste probleme: J. MESNIL, *Botticelli*, Paris, 1938 și introducerea noastră la *Botticelli*, Milano, 1957. (Pe panoul din Londra, V. JUREN, *„Pan terrificus"* de Poliziano, în *H-R*, XXXIII, 1971, p. 641—645).
4. Cum a încercat să facă J. GOLDSMITH-PHILLIPS, *Early florentine designers and engravers*, Cambridge, (S.U.A.), 1955, care îi atribuie *Cristos în fața lui Pilat* din atelierul lui B. Baldini (Hind, A, II, 9) și, printre lucrările din atelierul C. Rosselli: *Viața Fecioarei și a lui Cristos* (Hind, B I, 1—17) și *Adormirea Maicii Domnului* (Hind, B, III, 10).
5. Despre *Triumful lui Bachus și al Ariadnei* (Hind, A, II, 26) *supra*, Partea I, cap. II. Despre Botticelli „costumier": E. BERTAUX în *Etudes d'histoire et d'art*, Paris, 1911, p. 115 și urm.
6. Vezi, în special, J. LIPMAN, „The florentine profile portrait", în *The Art Bulletin*, XVIII (1936), p. 54—102.
7. Despre marchetăriile botticelliene la Urbino, *supra*, p. 364 și urm. Despre Botticelli și broderii: informații precise de la VASARI: *Fu egli de'primi che trovase di lavorare stendardi ed altre drapperie come și dice, di commesso, perché i colori non istingano e mostrino da ogni*



Scanned with OKEN Scanner

*banda il colore del drappo.** Baldachinul de la Or San Michele citat de istoric nu mai există, nici broderiile executate pentru Crucea de procesiune de la Santa Maria Novella; dar se cunosc la Orvieto, la muzeul Poldi-Pezzoli, exemple de astfel de lucrări.

8. E. H. GOMBRICH, „A panel by Apollonio di Giovanni", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII (1955) (reluat în Norm and Form, cit.); Apollonio, autorul unei *Invazii a lui Xerxes* (Muzeul din Oberlin, Ohio), este acum identificat cu maestrul faimosului manuscris ilustrat al lui Virgiliu (Bibl. Riccardiana, Florența), care oferă în domeniul miniaturii cel mai bun exemplu de romantism cavaleresc la modă la Florența în jurul lui 1460.
9. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 209, n. 148; *supra*, p. 176.
10. W. PATER, „Sandro Botticelli", în culegerea: *The Renaissance, Studies in art in poetry*, reed. Londra, 1910, p. 56: „It is the sympathy, conveying into his work somewhat more than is usual of the true complexion of humanity, which makes him, visionary as he is, so forcible a realist".
11. Observațiile lui N. ALLEN PATILLO, „Botticelli as a colourist", în *A.B.*, XXXVI (1954), 3, completează analizele formei lineare și ale inflexiunilor invocate de L. VENTURI, *Botticelli*, Roma, 1937 și S. BETTINI, *Botticelli*, Bergamo, 1944.
12. J. MESNIL, *op. cit.*, p. 62 și urm.
13. Fragmentele, adeseori citate, ale lui Alberti în ed. L. Mallé, *op. cit.*, p. 94; *supra*, Partea a II-a, cap. II, p. 308. Vezi și: A. CHASTEL, *Botticelli, ed. cit.*, p. 15—16.
14. *Calomnia* oferă, în jurul „psihomahiei" centrale, o galerie de oameni iluștri în statuile din nișe, unde se regăsește ecoul lui Castagno și în piesele de decor, a căror articulare simbolică determină un remarcabil repertoriu de „putti", de scene de vînătoare, de reliefuri dramatice... Uneori s-a căutat în acest tablou al nenorocirilor Virtuții o aluzie la Piero de Medici. R. FORSTER, „Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance", în *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen* (1887), p. 29 și urm., a subliniat că textul lui Lucian a fost repus la loc de cinste de Bartolomeo Fonzio.
15. Această dublă analogie a fost dezvoltată, din păcate cu confuzie, de N. FERRUOLO, *art. cit.*, *supra*, p. 267, n. 3.
16. E. H. GOMBRICH, „Botticelli's mythologies, a study on the neoplatonic circle", *în Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX (1947).
17. *Marsile Ficin et l'art*, p. 31.

---

* El a fost printre primii care a aflat chipul cum se lucrează prapurii și alte țesături, astfel încît culorile să nu se șteargă și să se vadă bine pe ambele fețe ale stofei.



Scanned with OKEN Scanner

18. Acest fapt a asigurat voga lui Botticelli pe lîngă „esteții" de la sfîrșitul ultimului secol, de la W. Pater la Jean Lorrain și în cele din urmă la Proust: M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo*, ed. 3, Florența, 1948, p. 427.
19. Chandler R. POST, „A neoplatonic interpretation of the Chigi Madonna", *Art in America*, II (1914), p. 257—263, care nu ezită să scrie: „The teaching of the Academy found its greatest artistic exponent in B"* și „it is neoplatonism both in its more abstract aspiration towards God and in its theory of love, that define the apperently intangible character and expression of B's figures"**. La fel, W. PATER, *La Renaissance*, *op. cit.*, sau și, de exemplu, V. ZABUGHIN, *Il cristianesimo durante il Rinascimento*, *op. cit.*, p. 290, pentru care Botticelli este „soffuso di quella moderata malinconia che era venuta di moda mercè l'apostolato del Ficino".***
20. E. V. PALM, „Botticelli and Cosma Tura", în *Gazette des Beaux-Arts*, XXV, (1944), p. 376—8.
21. *Le giornale di Ser Lorenzo Violi*, fol. 41 v°, citat de Villari; vol. II, p. CVIII, și H. HORNE, *Botticelli*, *op. cit.*, Doc. XLVI.
22. Acesta este în cele din urmă argumentul „moral" introdus de VASARI în biografia sa dedicată lui Sandro: ed. Milanesi, III, p. 321.
23. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 317.
24. F. LIPPMANN, *Drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divina Comedia*, Londra, 1896, și a 2-a ed., Berlin, 1921 și J. MESNIL, *op. cit.*, p. 122, contrar a ceea ce admite Ch. DE TOLNAY, *Drawings*, *op. cit.*, p. 113, care datează marile desene înainte de 1481. Despre problema acestei ilustrări, *supra*, p. 116—8.
25. Documentarea asupra acestei lucrări dificile în Martin DAVIES, *The earlier italian schools* (catal. National Gallery), Londra, 1949. J. POPE-HENNESSY, *S. Botticelli, The Nativity* (The Gallery Books, nr. 15), Londra, 1947; „The painting is related to the later of the Dante illustrations in which Botticelli influenced by Neo-Platonician commentators of the Comedy interpretes the imagery of the poem as subjective expression of a spiritual taste and this thread of neo-platonism links the Dante illustrations in turn with that pagan masterpiece, the Spring".**** M. C. STELLA, *Le Adorazioni dei Magi e la Natività mistica di Botticelli*, Lanciano, R. Carabba, 1977, în 8°, 94 p. („Saggi d'Arte", 1).

---

* Învățătura Academiei își găsește cel mai de seamă exponent pe planul artei în Botticelli.

** „acesta este neoplatonism dar în foarte abstractele sale aspirații către Dumnezeu și în teoria sa a iubirii, acesta definește caracterul aparent intangibil și expresia figurilor lui Botticelli"

*** impregnat cu acea melancolie moderată ce venise la modă datorită apostolatului lui Ficino

**** „Tabloul are legătură cu ilustrațiile tîrzii la Dante, în care Botticelli, influențat de comentatorii neoplatonici ai *Comediei*, interpretează imagistica poemului ca expresie subiectivă a unui gust spiritual, iar acest filon neoplatonic face legătura, la rîndul său, între ilustrațiile lui Dante și acea capodoperă păgînă — Primăvara".



Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

## Filippino Lippi: „Particularităţile" păgînismului

Arta lui Botticelli nu a avut nici o iradiere în afara Florenţei; în Florenţa însă, către 1480, madonele sale gracile şi îngerii săi suavi au fost imediat repetaţi în imagistica pioasă; cel care s-a inspirat cel mai bine, în contururi fine, un colorit tandru în care reţele de aur scot în evidenţă albastruri delicate, a fost un tînăr artist acum identificat cu Filippino Lippi[1]. Născut în 1457, fiul lui Filippo a început să vădească alt gen de ambiţii în *Fecioara arătîndu-se Sfîntului Bernard*, pictată între 1480 şi 1486 pentru Piero del Pugliese la mănăstirea de la Campora (şi de atunci la Badia): compoziţia are vigoare şi un efect cam haotic. Chemat către 1488 la Roma, el va descoperi atunci, în frescele Capelei Sixtine pictate de maestrul său, un romanesc al costumelor şi al detaliului „arheologic" care îl va încînta şi de care va profita inepuizabil. A fost un Botticelli exagerat, mai puţin genial şi, într-un sens, mai complet. A fost şi el apreciat de Lorenzo, invitat la vila din Volterra, apoi la Poggio; îl regăsim în serviciul tuturor grupurilor florentine apropiate Medicilor, ca Strozzi, sau chiar al acelora care, ca familia Pugliese, aveau să îi devină ostili[2].

Puţin timp după lucrările de la Volterra pentru Lorenzo, Filippino a primit sarcina să completeze capela de la Santa Maria del Carmine[3]. Mai importantă este, pe peretele din dreapta — sub *Învierea Tabitei* adeseori atribuită lui Masolino — o frescă

cu două scene. Comparația stilului dur al lui Masaccio cu cel al succesorului său este revelatoare: Filippino se ia în mod vizibil după Masaccio și folosește probabil desenele sale, dar aici există artificiu în grupare și o tendință spre pitorescul artificial. În scena care se intitulează *Prezentarea în fața proconsulului*, Filippino a condensat într-o „dispută" conflictul sfîntului Petru și al sfîntului Paul cu un „Mag", în prezența magistratului roman de tip neronian[4]. Filippino a variat atitudinile asistenților, a introdus o suită de portrete de factură bună. El a „romanizat" cu grijă personajul așezat pe tron înzestrîndu-l cu sandale, toga, sceptrul puterii, un profil tipic, copiat după un bust sau o medalie imperială. Simon poartă o haină largă, albă, cu mîneci imense, ca un preot, o capă roșie și o bonetă. Înalta sa statură domină scena. Cu mîna dreaptă, în care ține un sul, el arată un mic idol de bronz care se află în fața tronului; cu stînga îl arată pe sfîntul Petru. Combinînd „disputa" în fața proconsulului de Cipru, între magul Barjesus și sfîntul Paul (povestită de *Faptele Apostolilor*, XIII, 6—12) și povestea *Legendei aurite* după care „Petru și Paul, introduși la Nero, dezvăluiau toate farmecele magicianului", Filippino a avut să condenseze într-o singură imagine conflictul păgînismului „magic" și al credinței creștine[5]. Această scenă romantică nu era decît preludiul evocării istorice tulburătoare care se desfășoară la Capela Strozzi.

Filippino este cel căruia i se încredințase grija să execute *Adorația Magilor* comandată în 1481 lui Leonardo de călugării de la San Donato a Scopeto și lăsată de el în stadiul de schiță[6]: terminat doar în 1496, panoul îl arată pe Filippino tot atît de docil la influența lui Leonardo cum fusese la cea a lui Botticelli în tinerețea sa sau la cea a lui Masaccio, la Carmine. El a reținut compoziția piramidală, gruparea în spirală, dar îi diminuează expresivitatea prin importanța acordată peisajului, prin abundența anecdotică a tipurilor și costumelor. Galeria Magilor este ciudată, dar fără mister: ei aparțin branșei cadete a Medicilor, cum



Scanned with OKEN Scanner

a avut grijă să noteze Vasari, căci cealaltă a fost alungată; și la stînga este reprezentat Pierfrancesco cel Bătrîn cu astrolabul[4]. Aceștia sînt noii magi, dar sărbătoarea lor nu are demnitatea celei vechi. În alte tablouri religioase din aceeași perioadă, ca *Întîlnirea sfintei Ana cu Ioachim* (Copenhaga), datată din 1497 Filippino, a cărui culoare rămîne ternă, încoronează scena prin arhitecturi antice cu basoreliefuri care reprezintă personaje păgîne și creștine greu de descifrat[8]. Filippino devenise un fel de Ghirlandaio mai strălucitor și mai neliniștit. El a început, contrar lui Botticelli, să își complice maniera cu elemente împrumutate de la umbrieni, de la flamanzi; este ceea ce adusese succesul lucrării sale *Fecioara arătîndu-se sfîntului Bernard*, dar zece ani mai tîrziu, *Cristos arătîndu-se Fecioarei* (München) este lipsită de exactitate și de sinceritate. Nimic nu va marca mai bine versatilitatea lui Filippino decît reîntoarcerea episodică la fundalul de aur din Trecento în *Crucificarea* cu sfîntul Francisc, destinată unui client „piagnone", Francesco Valori, în 1496[9].

El nu încetase să se intereseze de alegoriile didactice. A fost poate, în tinerețea sa, autorul încîntătorului panou al *Artelor liberale* (Galeria Corsini), care tratează aceste personaje ale științei ca pe Muze[10]; și la capela construită de cardinalul Caraffa la Santa Maria Sopra Minerva, ambițioasa sa compoziție a trebuit să marcheze un moment important, înaintea Vaticanului lui Alexandru al VI-lea și Iuliu al II-lea. Pe plafon patru sibile, înconjurate de îngeri, într-o poziție agitată; triumful Virtuților și al Viciilor care acoperea peretele din stînga a dispărut în 1560; aceasta era o nouă „psihomahie", „Credința ținea Necredința captivă pe lîngă ea, Speranța, Disperarea la picioarele sale"[11]. *Triumful sfîntului Toma* care există pe peretele din față reînnoiește cu emfază tema artei dominicane: o punere în scenă teatrală îi redă pe eretici și pe învățați în disperare, deasupra celor patru Arte liberale care îl încadrează pe Sfînt și baldachinul său de piatră; dar atenția este invincibil atrasă de decorul roman care descoperă



Scanned with OKEN Scanner

Capitoliul pe stînga și personajele ciudat suprapuse, care alterează solemnitatea acestei lumi alegorice. Precum în același moment la mormîntul lui Sixt al IV-lea, executat de Pollaiuolo la Roma, schema tradițională se împodobește cu elemente străine.

Lui Filippino îi plăceau reprezentările enigmatice: în mici panouri alegorice, pe care le compune pentru amatorii culturii moderne, el se complace în jocurile de desen, în micile găselnițe întîmplătoare și însăși culoarea este mai bună. În *Alegoria dragostei* (către 1495), peisajul este sumar și ușor, un licorn sub o enormă desfășurare de banderole își scufundă cornul în izvorul otrăvit: imaginea din „Physiologus" este reînviată prin gustul umanist pentru „Imprese". Panoul *Centaurului rănit* (Oxford, Christ Church College), în fața grotei unde zace familia sa, are prospețimea anumitor lucrări ale lui Piero di Cosimo, cu un lirism mai puțin aspru care derivă direct din reliefurile *Calomniei* lui Botticelli. În sfîrșit, strania alegorie a *Muzicii* (Berlin), de dată nesigură, o arată pe muza Erato îmblînzind lebăda poeziei într-un vîrtej de aripi, de voaluri și de banderole. Lucrarea poate fi comparată cu fragmentul lui Lorenzo de Medici din egloga *Apollo și Pan* unde se spune că lebedele au lăsat Heliconul pentru Peneu (alimentat de lacrimi):

*Nell'acque all'ombra delle sacre fronde*
*Cantan candidi cigni dolcemente:*
*L'acqua riceve il canto, e poi risponde.**

Lebăda face parte din limbajul convențional al poeziei umaniste; ea indică elanul acestei poezii; Erato este chiar sora Parthenicei și a muzelor din capela Strozzi[12]. Acesta este domeniul ilustrației cam ermetice, prin care umanismul tindea să definească o iconografie nouă, în cadrul căreia Filippino a reușit cel mai bine să-și mobilizeze curiozitatea și arta sa volubilă. Decorul porticului de la Poggio a Cajano pe tema lui Laocoon ar fi

* La umbra frunzelor sacre, peste unde / Cîntă dulce lebedele pure; / Apa primește cîntul și-apoi răspunde.



Scanned with OKEN Scanner

fost cel mai bun exemplu: el a trebuit să îl realizeze — între două şederi la Roma — în jurul lui 1490[13]. Partea superioară — singura executată — înfăţişează două monumente extraordinare; cel din dreapta, acoperit cu delfini, scoici, simboluri acvatice şi marine, este templul lui Neptun şi desenul corespondent dovedeşte că Filippino se străduia să reprezinte episodul povestit de Virgiliu[14]. Interesul pentru o Antichitate cu totul sacerdotală, pentru riturile sale şi sacrificiile sale, se unea o dată în plus cu gustul pentru formele bizare. Biblia nu era considerată altfel, dacă judecăm acest lucru după panouri — probabil fragmente de „cassone", dat fiind formatul lor dreptunghiular alungit — consacrate legendei lui Moise; în aceste scene „magice", căpetenia evreilor loveşte stînca în mijlocul unui popor eteroclit şi boul Apis al idolatrilor se ridică în văzduhuri; echipajul acelor „mystes"* şi dansul lor sînt expuse în detaliu într-un fel de friză în mişcare[15].

Interesul pentru particularităţile religioase ale păgînismului îi atrăgea pe umanişti către Iamblicos şi textele liturghiei păgîne: spre deosebire de arheologii din Italia septentrională, care se ocupau îndeosebi de pitorescul serbărilor şi de riturile de fecunditate, florentinii examinau mai curînd „misterele", idolatria, magia. Este ceea ce reprezintă cu o anumită precizie decorul capelei Strozzi ale cărei două episoade principale au fost alese în această perspectivă. Lucrarea a fost comandată în 1487, ea era începută în 1489; nu a fost terminată decît în 1503. Ansamblul ţine de capela funerară şi de capela patronală, ca cea a familiei Sassetti la Santa Trinità[16]. În cele patru sectoare ale bolţii sînt dispuse chipurile agitate ale patriarhilor; un „putto" speriat se apropie de Adam; Noe are un turban şi un corn al abundenţei, altarul în formă de cap de berbec, al lui Abraham, este susţinut de îngeri, Iacob ţine un vas, un phylacter se desfăşoară alături de el. Reţelele de aur se împrăştie de pe vîrful bolţii şi adaugă o notă de miracol

* iniţiaţi.



Scanned with OKEN Scanner

acestor portrete legendare. Fereastra împodobită cu un vitraliu al Fecioarei este încadrată cu un arc de triumf purtat de două coloane false şi pilaştri cu motive groteşti care întîlnesc capitelurile din unghi ale capelei. Două perechi de îngeri se agită pe arhitravă: ei susţin cartuşe încărcate cu inscripţii. Întregul decor, de o tonalitate pală, subliniată de accente albastre şi aurite, este în efervescenţă: îngeraşi, sfincşi, chipuri răsar din toate detaliile unei ornamentaţii animate. La stînga, o nimfă cîntăreaţă, Parthenice, sub un palmier în tuşă de aur; două muze faţă în faţă îi corespund, la dreapta. Inscripţiile subliniază valoarea „iniţiatică" şi exaltantă a acestui ansamblu în care obscura Parthenice şi muzele devin servitoare ale adevăratului zeu. Inscripţia „mistică": *Sacris superis initiati canunt**, este ecoul unei fraze a lui Ficino: „Misterele sacre sînt oferite mulţimii sub voaluri şi relevate discipolilor aleşi"[17]. Prin muzica sacră se împlineşte iniţierea, şi aceasta, cum bine s-a subliniat, consimţită ca o „intimation to immortality **. Fără această compoziţie vizionară căreia umanismul i-a furnizat toate datele, ceva i-ar fi lipsit Florenţei secolului al XV-lea.

Peretele din dreapta este consacrat sfîntului Filip, cel din stînga sfîntului Ioan Evanghelistul; în lunete este prezentat supliciul fiecărui sfînt şi la etajul inferior două miracole operate de ei în numele credinţei creştine în universul păgîn răvăşit. Tema decoraţiei este întîlnirea păgînismului religios cu templele sale, preoţii săi, simbolurile sale magice şi puterea sa demonică, cu magia superioară a adevăratei credinţe. De aici rezultă scene confuze şi fantastice; împăratul Domiţian, care comandă supliciul lui Ioan, este însoţit de un consilier cu turban şi de un detaşament de legionari desenaţi cu virtuozitate; stindardul Romei este agăţat de un cap aurit de faun grefat pe o coloană. Învierea Drusianei are loc, după Biblie, la Efes; două temple bizare, supraîncărcate cu

---

* Cei iniţiaţi cîntă sfinţilor din ceruri

** „îmbiere la nemurire".

personaje, amintesc cultul Dianei: pe altar, agățată de prizonieri sculptați și de măști de fauni, se citește inscripția: *Orgia*. Culorile sînt discordante: contre-jour-uri impresionante și reflecții aurite înlătură confuzia compoziției[18]. Această *Legendă de aur*, revăzută de romantismul umanist, triumfă în *Miracolul sfîntului Filip în fața altarului lui Marte*. Altarul zeului este atît de monumental încît Vasari nu se înșeală mai deloc văzînd acolo un templu. Un fel de portic semicircular înconjură statuia magică. Alegorii războinice sînt distribuite pe toate fețele: panoplii așezate în acrotere la unghiurile porticului și reluate în basorelief de o parte și de alta a statuii; victorii înaripate înlănțuind captivi, cu ramura de palmier a triumfului în mînă, încoronează edicula. Cariatidele și atlanții reprezentați în registrul inferior sînt animați, ca în poveștile cu vrăjitori. Însăși statuia zeului este capodopera acestei imaginații fantastice: pe un soclu de bronz împodobit cu sfincși zeul, cu pasărea sa corbul, ține la picioare, cu mîna stîngă, celălalt animal al său, lupul. El este încins cu o coroană cu panglici și îl privește pe apostol cu un aer amenințător. Pe marginea hemiciclului amfore, urcioare, vase de sacrificii desfășoară un fel de friză de unelte romane, care provin de pe soclul coloanei traiane[19]. S-ar crede că ar fi vorba de un repertoriu de aparat și de simboluri rituale păgîne: acest efort de documentare se justifică probabil prin amintirea legendelor florentine privindu-l pe zeul Marte, vechi protector al orașului, înainte de a fi înlăturat de sfîntul Ioan:

> *...e per questo*
> *sempre con l'arte sua la fare trista*
> „...și de aceea (zeul)
> nu va-nceta prin arta sa (magică) să-i dăuneze".
>
> (*Purg.*, XIII, 144—5)

Cronicarul Villani descrie magnificul templu al zeului și explică faptul că statuia ecvestră a lui Marte la intrarea de pe Ponte Vecchio a fost întotdeauna legată de vicisitudinile cetății. Aceasta

este divinitatea demonică evocată aici. Ansamblul este tratat într-un stil teatral: acea *terribilità* se cufundă în bizar şi duce la limită un anumit manierism florentin. Avem de a face cu un singur echivalent la Florenţa al suitelor civile şi al arheologiei obsedante a lui Mantegna. El se deosebeşte prin aceeaşi nuanţă, acelaşi interes pentru simboluri şi funcţii religioase care îi separă pe umaniştii de la Careggi de colegii lor septentrionali[20].

*NOTE*

1. Această operă de tinereţe a fost regrupată de Berenson sub numele provizoriu *Amico di Sandro*. B. BERENSON, *The Study and Criticism of italian art*, I, Londra, 1901: „Amico di Sandro". Despre dispariţia sa finală, A. SCHARF, *Filippino Lippi*, Viena, 1935, p. 11, n. 41. C. GAMBA, „Filippino Lippi e l'amico di Sandro", în *Miscellanea di Storia dell'arte in onore di S. B. Supino*, p. 461; şi K. B. NEILSON, *Filippino Lippi*, p. 38, scrie: „It is just this quality of Neo-Platonism — the yearning after the divine as revealed in earthly beauty- that seems to me to mark the Uffizi panel"* („Madona adorînd Pruncul într-un peisaj", publicat de A. COLASANTI, în *L'Arte*, VI (1903), p. 302) as Filippino's rather than Amico's. Dar această calitate „neo-platoniciană" distinctivă a lui Filippino nu este altfel definită.
2. Despre portretul familiei Pugliese, *supra*, p. 177.
3. A. SCHARF, *op. cit.*, cap. IV şi pl. 22—29; R. HAMANN „Masaccio und Filippino Lippi", în *Deutschland-Italien* (Festschrift W. Waetzoldt), Berlin, 1941, p. 81—89.
4. Un mic panou pictat de Gozzoli către 1460 pentru biserica San Pietro Maggiore la Florenţa şi astăzi la Metropolitan Museum of New York, tratează această temă a *Sfîntului Petru şi Simon în faţa lui Nero*: H. B. WEHLE, *A catalogue of italian, spanish and byzantine painting*, New York, 1940, p. 31—32.
5. *Légende dorée*, trad. T. de Wyzewa, Paris, 1929, p. 315. J.-C. BROUSSOLLE, *L'art, la religion et la Renaissance*, Paris, 1910, p. 224 şi urm., a arătat că personajul care îi acuză pe Apostoli în faţa „Împăratului" nu mai este Magul din *Legenda aurită*, aşa cum este văzut el în vitraliul de la Sfîntul Petru de la Bourges, de exemplu, dar el nu îl vede acolo nici măcar pe Simon Magul.
6. G. POGGI, „Note su Filippino Lippi, la tavola per San Donato di Scopeto a l'Adorazione dei Magi di Leonardo

---

* „Tocmai această calitate a neoplatonismului — tînjirea după divin aşa cum se dezvăluie în frumosul pămîntean — mi se pare a marca panoul din Uffizi".



Scanned with OKEN Scanner

da Vinci", în *Rivista d'arte*, VI (1909), p. 305 și VII (1910), p. 93. A. SCHARF, *op. cit.*, p. 49 și urm. și pl. 59 la 62.

7. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 473; *supra*, p. 244.
8. K. B. NEILSON, *op. cit.*, p. 139—140.
9. A. SCHARF, *op. cit.*, p. 53: W. PAATZ, *Kirchen*, IV, p. 697. Vezi și: VASARI, ed. Milanesi, III, 465. BOCCHI-CINELLI și RICHER după ei descriu lucrarea ca un tablou al lui Castagno.
10. A. SCHARF, *op. cit.*, pl. 4.
11. VASARI, ed. Milanesi, III, p. 468. A. SCHARF, *op. cit.*, cap. V, p. 39 și urm. H. BODMER, „Der Spätstil des Filippino Lippi", în *Pantheon*, 1932, aprilie și nov., p. 126 și urm.; 353 și urm. Vezi: *supra*, 256.
12. P. SCHUBRING, *Cassoni*, München, 1912, vol. I, p. 299, nr. 344. Apropierea propusă de A. Warburg (citat de A. Scharf, *op. cit.*, p. 111) de costumul muzei la serbarea de la Pesaro în 1475 este puțin concludentă.
13. *Supra*, I Parte, III, cap. II, p. 155. P. HALM, *Das unvollendente Fresko...*, *art. cit.* și A. SCHARF, *op. cit.*, p. 68 și urm., tind să redacteze opera în intervalul 1500—1504 din cauza stilului său agitat. Dar acel „Spätstil" al lui Filippino este copt din 1490 și trebuie urmată indicația lui Vasari.
14. P. HALM, *art. cit.*, a publicat desenul (Uffizi) care confirmă atribuirea; și A. SCHARF, *Zum Laokoon des Filippino Lippi*, *ibid.*, 1932, p. 530, a semnalat un altul. Observații utile despre originea temei, în A. WARBURG, *Ges. Schriften*, *op. cit.*, II, p. 443. Sursa lui Filippino nu este evident grupul alexandrin descoperit la Roma, în 1506, ci în mod verosimil o compoziție romană (după *Eneida*) cunoscută printr-o copie din secolul al IV-lea, repetată prin intermediul manuscriselor: vezi *American Journal of Archaeology*, II (1948), p. 421 și urm. (Vezi și M. WINNER, Zum Nachleben des Laokoon, *art. cit.*).
15. K. B. NEILSON, *op. cit.*, p. 152 și 153; O. KURZ, „Filippino Lippi's worship of the Apis", în *The Burlington Magazine*, LVI (1947), iunie, p. 145—7, vede în scenă amintirea levitației anuale a boului Apis povestită de vechile cronici și îndeosebi de Pierre COMESTOR, *Liber Exoti*, 4; R. EISLER, *Apis, e golden calf*, *ibid.* 1948, februarie, p. 58—59, insistă asupra semnificației astrologice a scenei, Apis semnificînd și simbolul Taurului.
16. W. PAATZ, *Kirchen*, III, 708 și n. 220—227. Starea generală a frescelor (restaurate în 1947) este excepțional de bună, A. SCHARP, *op. cit.*, nr. 112—115. K. B. NEILSON, *op. cit.*, p. 159. P. HALM, *Das unvollendete Fresko*, a analizat în detaliu elementele decorative ale capelei Strozzi și originea lor. Vezi *supra*, p. 166. (Vezi și D. FRIEDMAN, „The Burial Chapel of Filippo Strozzi in Santa Maria Novella in Florence", *L'Arte*, vol. 9 (1970), p. 109—131).



Scanned with OKEN Scanner

17. *Opera*, Ep. V, p. 787. *Parthenice* este titlul unuia din poemele lui G. B. Mantovano în onoarea mamei lui Cristos (1488); este evident ales pentru a arăta prevestirea păgînă a cultului Fecioarei.
18. H. SACHER, *Die Ausdruckskraft der Farbe bei Filippino Lippi* (col. „Zur Kunstgesch. des Auslandes", 128), Strasbourg, 1929.
19. P. HALM, *art. cit.* Pentru Vasari, marele titlu de glorie al lui Filippino rămîne introducerea obiectului arheologic în arta florentină: „Non lavoro mai opera alcuna, nella quale delle cose antiche di Roma con grande studio non si servisse in vasi, calzari, tropei, bandiere, cimieri, ornamenti di tempii, abbigliamenti di portatura da capo, strane fogge da dotto, armature, scimiterre, spade, toghe, manti..."*, ed. Milanesi, III, p. 462. Despre stilul acestui „decor animat": *supra*, p. 334—8.
20. Judecata lui K. B. NEILSON, *op. cit.*, p. 34, asupra a ceea ce autorul numește neo-platonismul lui Filippino, *subtler and more sensitive than that of his master*** (Botticelli), nu merită deci a fi reținută.

---

* „Nu a pictat nici o lucrare în care să nu se fi servit, cu mare îndemînare de diferite antichități romane precum vase, încălțăminte, trofee, steaguri, colfuri, ornamente de temple, podoabe pentru pieptănături, arme, pumnale, spade, toge, mantii...

** Mai subtil și mai sensibil decît cel al maestrului său.

Capitolul III

## Savonarola și arta

Criza religioasă din Florența reprezintă aspectul cel mai impresionant al crizei generale a culturii; în clipa în care Savonarola este rechemat la Florența în 1489 sau 1490, la insistențele lui Pico, ardoarea sa reformatoare convine atît de bine majorității umaniștilor încît se formează în jurul lui o mică academie în care se regăsesc mulți dintre ei. Și chiar Lorenzo nu îl combătea. Trebuie deci să se renunțe la contrastele facile care s-au stabilit multă vreme, cu scop de elogiu sau de blamare, între civilizația mediceeană și reacția savonaroliană: aceasta s-a născut din ambiguitățile celeilalte[1].

Marea forță a predicatorului dominican a fost de a se prezenta ca moștenitor al tradiției florentine. Elocvența sa este populară, inepuizabilă și constant subliniată prin aluzii la destinul excepțional al cetății, din care va proveni reînnoirea lumii. Denunțarea corupției romane place mulțimii florentine: Savonarola emoționează o masă căreia doctrinele savante nu-i aduseseră nimic. El nu îi amintește doar sfinții săi și tradițiile sale pioase, ci modernizează devoțiunea. Dă o nouă strălucire practicii acelor „laudi" sau imnuri pioase: pe metrica *quant'e bella giovinezza**, aria celebră a *Cîntecului lui Bachus și al Ariadnei*, el compune imnul

---

* Ce frumoasă-i tinerețea.



Scanned with OKEN Scanner

Domnului: *Viva, viva in nostro cor**. Nu va aboli Carnavalul, dar va face din el o sărbătoare a penitenței, cortegiile de flagelați înlocuind corurile vesele și ardoarea de pocăință, exaltarea profană de altădată[2]. În neliniștea generală trebuia să fii un libertin inveterat pentru a te îndoi să Savonarola preconiza altceva decît o religie mai pură și reforma moravurilor de care toți erau preocupați. Mediocritatea fiului lui Lorenzo fusese de ajuns pentru a face să se simtă că Florența nu era sigur făcută pentru principat și că trebuia să se revină la tradițiile republicane de altădată. Revoluția s-a înfăptuit repede și aproape fără efort. Unul din primele acte ale noii Seniorii „piagnone" a fost de a decreta construirea unei săli a marelui consiliu în Pallazo Vecchio, pentru a marca reîntoarcerea la viața civilă de odinioară[3].

Intelectualii mișcării „piagnone" își asumă sarcina de a lupta contra spiritului plăcerii profane, dar operele lor conservă cadrul și formele umanismului. Ugolino Verino, membru al Academiei, brusc readus la pietatea strictă, din 1491 îl apără pe Savonarola contra acuzației de a fi dușmanul poeziei și publică un tratat în versuri latine precedat de o epistolă dedicatorie în care se străduie să schițeze o estetică „piagnone". Călugărul era el însuși poet și imnurile, laudele, epopeile creștine nu lipsiseră în jurul lui, cu Verino, Zanobi Acciaiuoli și mulți alții. Asistăm la o nouă fază a umanismului creștin. Giovanni Nesi publică în 1496 al său *Oraculum de novo saeculo*, viziune dantescă în care Giovanni Pico, luat ca ghid ceresc, celebrează în același timp neo-platonismul și doctrina lui Savonarola ca două aspecte concordante ale adevăratei credințe. Girolamo Benivieni, pe care Pico înaintea morții sale îl cîștigase de partea lui Savonarola, își îndreaptă el însuși poemul de tinerețe, faimoasa *Canzone dell'Amor celeste e divino secondo la mente e opinione dei Platonici* (1487) printr-un comentariu mistic (1494) și îl transpune în *Canzone delle Amore celeste e divino secondo la*

---

* Trăiască, trăiască în inima noastră

*verita della religione e della fede catolica.* El a compus laude, „frottole" moralizante și „canzoni" care au fost cîntate la carnavalele din 1496, 1497 și 1498[4]. Se vede aici orientarea nouă care duce la alterarea poziției prea deschise de altădată. Din anii 1490—1492, sub aceleași influențe, Braccesi scrie un sonet contra infamiei legendelor păgîne și Verino o epigramă *Contra lascivos poetas inventores turpium fabellarum deorum.* Vechea dispută de la începutul secolului, între Salutati și Giovanni Dominici, tinde să se reînnoiască. Spiritele emotive sau zeloase se întreabă din nou, ca Petrarca în ceasurile rele, dacă dragostea pentru glorie nu este un păcat, legendele și istoria antică o amăgeală, cultura profană o lume periculoasă, poezia o activitate suspectă[5].

Același lucru era valabil și pentru artiști. Revoluția din 1494 nu însemna mai întîi pentru ei decît o schimbare a clientelei: niciodată construirea de capele și dedicările de tablouri pentru altar nu au fost mai numeroase. Pentru cei care, ca Lorenzo di Credi, s-au aflat de la începuturi printre spectatorii mișcării, nu era vorba decît să picteze panouri de devoțiune ireproșabile și tehnica nu se schimbă. Anumiți burghezi „piagnone", în ardoarea penitenței preferau, este adevărat, compoziții în gustul Trecento-ului, judecate mai conforme cu idealul pios al orașului[6]. În cîțiva ani criza se extinde pînă la arte: Savonarola, îndeosebi după 1496, nu a încetat să le pună în discuție. Și tinerii artiști, ca Baccio della Porta, se crezură obligați să aleagă între pictură și viața creștină cea mai pură, adică starea monastică.

Savonarola era un inspirat: el se dădea în mod expres drept un profet și un taumaturg. Răspîndea în Florența poezia vizionară a Bibliei și a sfîntului Ioan. Se inspiră din ea în timpul postului Paștelui din 1492, în *Jurămintele pe arca lui Noe* și comentariul înflăcărat al versetelor Genezei (VI, 9—22): catastrofele amenință Italia, vor fi salvați doar cei care vor trece la timp pe arca mistică, unde nu se poate intra decît abandonîndu-se orice atașament față de bunurile acestei lumi. În dimineața Paște-



Scanned with OKEN Scanner

lui, arca va fi umplută şi va putea înfrunta furtuna care ameninţă. În timpul adventului din 1494, în clipa în care armatele „noului Cyrus", Carol al VIII-lea sînt pe drum, Savonarola reia tema bărcii în seria *Jurămintelor pe Aggeu*, profetul care a vorbit evreilor la ieşirea din Babilon: *Eu nu încetez să strig: pocăiţi-vă pentru ca să vină la voi raiul şi eu v-am chemat să intraţi în arcă*[7]. Noul Aggeu îi imploră pe preoţi să renunţe la pofta de bunăstare şi de bogăţii, pe cetăţenii din Florenţa să abandoneze luxul, decorurile inutile, frumoasele haine, de a da prisosul bogăţiilor lor Companiei Sfîntului Martin care le va împărţi săracilor: *O voi ale căror case sînt pline cu obiecte frivole, cu tablouri şi lucruri dezonorante, cu cărţi scelerate ca* Morgante *şi alte poeme contrare credinţei, aduceţi-le la mine pentru ca să le punem pe foc şi să facem din ele un sacrificiu către Dumnezeu. Voi, mame, care vă împodobiţi fiicele cu obiecte frivole şi cu inutilităţi ..., aduceţi-ni-le nouă pe toate ca să le aruncăm în foc, pentru ca mînia lui Dumnezeu, în ziua în care ea va veni, să nu le găsească în locuinţele voastre*[8]. Predicile privind arca lui Noe erau prevestirea unei politici revoluţionare, democratice şi creştine, concepută pentru a înfrunta drama vremurilor; predica de Sărbătoarea tuturor sfinţilor prepară efortul de ascetism şi de austeritate care va agita noua republică; ea anunţă doctrina de reformă artistică care se va dezvolta din 1496 pînă în 1498.

Imaginaţia lui Savonarola reînvie, fără să renoveze, marile teme simbolice din Evul Mediu. În calitate de mare orator biblic, el îşi descrie viziunile mulţimii: *Meditam cînd apăru în faţa ochilor mei un templu magnific din marmură fină, acoperit cu aur, cu măreţe coloane din porfir, uşile erau din perle preţioase, sanctuarul în mozaic, corul din fildeş perfect lucrat şi exista o navă cu un minunat pavaj; era atît de bine decorat în interior şi în exterior încît nu am văzut niciodată ceva asemănător. Şi, dorind să ştiu cine îl construise, ochii mei căzură pe sanctuar şi văzui înscris cu litere de aur pe o piatră imensă:* „*Rex Salomon summo Regi ac domino dominantium*



Scanned with OKEN Scanner

*templum hoc aedificavit*". *Mă rugai și mă simții fericit.* Savonarola dă acestui templu interpretarea simbolică cea mai minuțioasă: *primul templu semnifică biserica primitivă, făcută din pietre vii, adică din creștini cu credință fermă..., aurul reprezintă divina înțelepciune care strălucește în interiorul credincioșilor. Coloanele din porfir sînt sfinții apostoli care conduceau Biserica.* Acoperișul reprezintă clerul, ușile sacramentul (sau predicatorii) și așa mai departe, orice element din minunatul edificiu „conținînd un mister" care ar fi ușor de explicat[9]. Mecanismul acestor imagini este cel al autorilor de predici contemporani, pe care Savonarola l-a practicat bine, dar cu mai mult avînt și o emfază care s-a putut apropia de elocvența epocii „baroce"[10]. În a treia predică asupra Psalmilor (13 ianuarie 1495) el descrie, de exemplu, *o cruce neagră pe Babilonul din Roma cu inscripția „Ira Domini" și cădea acolo o ploaie de săbii, de cuțite, de lănci, de arme de tot felul, de pietre, de stînci, într-o furtună surprinzătoare, cu fulgere formidabile în mijlocul celui mai profund întuneric... și era și o altă cruce de aur care cobora din cer pe pămînt la Ierusalim cu inscripția „Misericordia Dei" și domnea acolo o vreme senină, clară și limpede.* Regăsim acest dublu peisaj în *Crucificarea alegorică a lui* Botticelli, care îl înfățișează pe leu, acel „marzocco" florentin, flagelat de un înger și apatia Bisericii[11].

Această reîntoarcere la principiile și vocabularul elocinței sacre era însoțită cu o restaurare decisă a teologiei thomiste. Platonicienii de la Careggi nu o repudiaseră niciodată și această luare de poziție, în principiu, nu îi deranja. Pentru ei era inevitabil acordul între platonismul bine înțeles, cel al teologilor antici și învățătura marilor învățați. Pico îi argumenta generos lui Savonarola acest lucru într-o convorbire redată de Crinito[12]; dar dominicanul era deja sceptic asupra respectivei „concordanțe" și, în anii următori, el își va accentua din ce în ce mai clar rezervele față de vechii membri ai Academiei, pentru a relua, în cele din urmă fără nuanțe, vechea polemică anti-



Scanned with OKEN Scanner

umanistă a ordinelor călugăreşti. În *Triumful Crucii* (1495), el aminteşte că umilul păcătos luminat de creştinism este superior întregii înţelepciuni antice: *Ce prostie aceea de a dori să-l compari pe Isus cu Apollonius din Tyana, Pitagora, Socrate, Platon sau cîţiva alţi mari filosofi...* (Ghicim cui i se adresa această declaraţie). Exista, adăuga el, între *magii, filosofii sau regii cei mai puternici ai păgînismului şi credinţa lui Cristos, o prăpastie imposibil de depăşit; şi această credinţă a fost de altfel anunţată de profeţi şi sibile, ca semn al voinţei lui Dumnezeu*[13]. Cel care vorbeşte în numele lui Cristos prezintă drept inutile reprezentările înţelepciunii antice; o gravură de propagandă populară care însoţeşte *Discursul despre adevărul profetic* (1497 sau 1498), exprimă această superioritate arătîndu-l pe Savonarola discutînd cu cei şapte Înţelepţi[14]. La poalele unui copac, pe o terrapiena care domină în depărtare Florenţa, Călugărul îmbrăcat în negru, la stînga, grăieşte; cei şapte filosofi îmbrăcaţi în togi, cu berete şi turbane pe capete, îl ascultă pe cel inspirat de porumbelul Sfîntului Spirit. Această gravură transpune un mozaic antic celebru, şi înfăţişează cum a început disocierea culturii mediceene. Aceasta se va accentua prin rezervele faţă de Dante, a cărui lectură comentată la catedrală Savonarola nu o încurajează; găseşte abuziv obiceiul de a se cita poeţii în predici[15]. El denunţa unul după altul echivocurile în care s-au complăcut atît de multă vreme; declară cu ironie că nu îţi înalţi sufletul privind cu admiraţie la frumuseţea femeilor şi, mai puţin încă, la cea a băieţilor. *Dacă se spune că Socrate contempla frumuseţea tinerilor pentru a descoperi în frumuseţea corporală pe cea a sufletului, nu aş dori să te sfătuiesc să faci la fel, sau să priveşti o femeie frumoasă pentru a admira frumuseţea divină, căci asta înseamnă a-l jigni pe Domnul*[16]. Creştinul se va abţine de la acel lucru; *Eros platonicus* este o capcană.

Realizînd în etape reforma generală a societăţii florentine ca exemplu al reformei universale, Savonarola era determinat să dea directive în toate domeniile în care acestea erau aşteptate



Scanned with OKEN Scanner

din partea lui. În domeniul artei, după 1496 el și-a precizat gîndirea într-o polemică severă, mai remarcabilă prin vigoarea decît prin originalitatea sa[17]; căci ea relua unul cîte unul toate principiile doctrinei dominicane[18]. El opunea în cele din urmă neo-platonismului umaniștilor, pentru care orice frumusețe poate trezi sufletul către divin, un alt neo-platonism, cel al învățaților din secolul al XII-lea cărora sfîntul Toma le împrumutase el însuși estetica sa, a „splendorii"; Savonarola reia aici și îndreaptă în sensul moral formulele dragi mediului de la Careggi: *Ființele sînt cu atît mai frumoase cu cît țin mai mult de frumusețea divină și sînt mai apropiate de ea: și corpul este cu atît mai frumos cu cît sufletul este mai frumos. Să luăm spre exemplu două femei la fel de frumoase, una ducînd o viață sfîntă, cealaltă o viață urîtă; vei vedea că prima trezește mai multă dragoste decît cealaltă, toate privirile se îndreaptă spre ea, chiar cele ale bărbaților dedați plăcerilor cărnii. Ia drept exemplu un bărbat cu corpul urît: vei vedea că fiecare îl privește cu plăcere, ca și cum sfințenia sa ar ieși la iveală și ar da grație chipului său. Și meditează la frumusețea Fecioarei, ea care era atît de sfîntă, frumusețe care se răspîndea pe chipul său și despre care sfîntul Toma spune că nici unul dintre cei care au văzut-o nu au privit-o niciodată cu senzualitate, atît de mare era sfințenia care o ilumina. Gîndește-te la frumusețea lui Cristos, care era în același timp Dumnezeu și om*[19].

Schimbarea de accent este decisivă; tot ceea ce este suspect, de spirit profan, va fi blamat de Biserică. Pe tema: *Et portastis tabernaculum Moloch deo vestro et imaginem idolorum vestrorum* (Amos, V, 26), predicatorul atacă direct pictura contemporană și abuzurile sale: *Ați dedicat templul meu și bisericile mele lui Moloch zeul vostru. Iată ceea ce s-a făcut la Florența; cum femeile florentine pentru a-și mărita fiicele, le expun, le dau un aer virginal și încep prin a le duce la Santa Liparta. Așa sînt idolii pe care i-ați pus în templul meu: imaginile zeilor voștri sînt asemănătoare chipurilor pe care le pictați în biserici, și apoi tinerii*



Scanned with OKEN Scanner

*vor șușoti: aceasta este Magdalena, acesta este sfîntul Ioan, iat-o pe Fecioară, căci voi puneți să fie pictați în biserici ca fiind unul sau altul, ceea ce este rău și mare dispreț față de lucrurile divine. Voi ceilalți, pictorii, faceți rău; dacă ați ști scandalul care este urmarea acestui lucru și tot ceea ce eu știu, nu ați mai picta astfel. Introduceți toate deșertăciunile în biserici. Credeți că Fecioara Maria mergea îmbrăcată cum o pictați? Vă spun că ea mergea îmbrăcată ca o femeie săracă, cu simplitate, abia arătîndu-și chipul. Și sfînta Elisabeta era îmbrăcată cu aceeași simplitate. Ar trebui să înlăturați aceste figuri pictate într-o manieră atît de dezonorantă. O înfățișați pe Fecioara Maria îmbrăcată ca o codoașă. Și cultul divin îl corupeți*[20]. Aceste admonestări au fost auzite: dreptatea lor era evidentă. Era insuflat pictorilor sentimentul responsabilității lor și erau chemați, și ei, la virtute, de unde interpretarea pur moralizantă a formulei: *Ogni dipintore dipinge se.* Savonarola declară într-adevăr: „Orice pictor se reprezintă pe sine, nu atît ca om, căci el dispune imagini cu lei, cai, bărbați sau femei care nu îi seamănă, ci în calitate de pictor, adică în funcție de ideile sale. În zadar produce schițe și tablouri diverse, ele poartă toate amprenta spiritului său". Analiza o amintește pe aceea a lui Ficino, privitoare la aceeași temă, dar concluzia este că nu trebuie doar „să pictezi virtutea", ci să o practici, să o trăiești[21]. Trebuia deci să se meargă mai departe: *Astăzi, se aduc în biserică tablouri cu atîta artă și lux în ornament încît ele distrug lumina lui Dumnezeu. Trebuie să dorim mai multă simplitate; dacă nu, arta face ca Dumnezeu să fie uitat.* Într-o predică despre Ezechil, predicatorul declarase abominabil obiceiul de a se așeza în locuințe piese antice, compoziții mitologice: „Îndepărtează din camera ta de lucru acești idoli pe care îi ai la tine"[22]. Zeul spectatorilor și al confreriilor „piagnone" s-a extins deci în mod firesc în întreaga artă profană; s-a început o campanie contra imoralității. Dificultățile crescînde ale noii Republici făceau necesară exaltarea fervorii mulțimii și în

1497, la data vechiului Carnaval, a avut loc marele „bruciamento delle vanità". Pe un rug piramidal cu şapte rînduri (pentru cele şapte păcate capitale), cărţile „libertine", bijuteriile, hainele luxoase, operele „păgîne", tablourile judecate „impudice", portretele curtezanelor au fost distruse cu solemnitate: trebuia ispăşită o jumătate de secol de erori[23].

Marele efort al conducătorilor mişcării se îndreaptă asupra cărţii ilustrate şi a stampei. Ediţiile operelor lui Savonarola se multiplicaseră, cu gravuri în lemn, într-un stil sobru şi clar, dar ele nu erau decît adaptarea imaginilor pioase sau macabre răspîndite în întreg Occidentul. Predica din noiembrie 1496 asupra „artei de a muri" a cărei temă este: „Trebuie să-ţi imaginezi cu tărie chipul morţii", a fost editată în anul următor într-o xilografie care prezintă într-un frumos ancadrament, scheletul cu coasa ridicată, o banderolă *Ego sum* în mînă, pe un cîmp de cadavre şi de ruine. Iconografia sacră tindea să se limiteze la temele morţii şi ale pasiunii puse la loc de cinste în tradiţia dominicană, sau să combine alegoriile pioase[24]. Atelierele se adaptau. După Vasari, Botticelli ar fi ilustrat în acest sens *Triumful credinţei*[25], dar ceea ce nu se observă, este formarea unei noi şcoli de pictori la mănăstirea San Marco în timpul revoluţiei „piagnone". Cea mai clară consecinţă a fost succesul de necrezut al manierei lui Perugino, a cărui dulceaţă afectată a părut perfecţiunea artei pioase[26].

Rugul din 23 mai 1498 şi sfînta moarte a reformatorului au schimbat totul. Condamnarea pronunţată de Roma pentru raţiuni de pură disciplină permisese fracţiunilor să îl doboare. Decepţia florentinilor a fost de neexprimat: de cînd îl urmau pe Călugăr, nenorocirile nu încetaseră să se agraveze. Poporul era din ce în ce mai agitat. Savonarola anunţa în amvon dovezi noi ale misiunii sale divine şi miracole. Eşecul lamentabilei „probe a focului" a deconcertat. Atacul împotriva mănăstirii San Marco şi procesul confuz care a urmat, au făcut să se năruie iluziile. Savonarola



Scanned with OKEN Scanner

nu mai era un trimis al lui Dumnezeu[27]. Mulțimea se reîntoarse contra „profetului" pe care cerul nu îl susținea și manifestările de ură începură. Revolta lui Savonarola contra autorității pontificale nu mai era semnul unei mîndre voințe de reformă, ci al unui orgoliu catastrofal. Retractările au fost numeroase: Verino care îl urmase, a scris o *Invettiva*[28], călugării de la San Marco se retrăgeau. Ficino prepara pentru Roma „apologia pentru florentinii amăgiți", în care Fra Girolamo devenea expresia Anticristului. În anul următor, Signorelli începea la Orvieto ciclul *Judecății de apoi* care acordă un loc neobișnuit de important scenelor Anticristului seducînd masele și călugării, în fața templului profanat[29].

Dar în 1500 *Nașterea mistică* a lui Botticelli atestă că împreună sau fără Savonarola, aspirațiile la fericirea și la pacea supranaturală puneau din nou stăpînire pe sufletele curate. Reformatorul învins a fost înnobilat prin rug și este uitat predicatorul frenetic, omul de Stat tiranic, manifestările extravagante ale partizanilor săi. Poeme în onoarea martirilor au apărut de la începutul secolului; o „slujbă religioasă special pentru Fra Savonarola" a fost creată în ordinul său pentru răspîndirea cultului său. Adversarul lui Alexandru al VI-lea a fost discret reabilitat de Iuliu al II-lea și Rafael a putut să îi strecoare chipul printre teologii din *Triumful Sfintei Taine*. Amintirea lui Savonarola a avut astfel și virtuți pe care guvernarea sa nu o avusese; „din activ, spiritul „piagnone" devine contemplativ"[30]. El simboliza o politică de libertate florentină și demnitatea artei religioase: aceasta a însemnat el mereu pentru Michelangelo[31]. Cu trecerea anilor, Bartolommeo della Porta, devenit Fra Bartolommeo, revine la pictura pe care o abandonase sub lovitura mustrărilor lui Savonarola. S-a crezut că se poate vorbi în jur de 1505—1510 de o „Școală la San Marco"[32], dar operele sale foarte modeste nu contează. Geniul sensibil al lui Fra Bartolommeo și, într-o măsură mai mică, al colegului său Albertinelli, a dat un sens pozitiv idealului „piag-



Scanned with OKEN Scanner

none“[33]: finețea florentină, stimulată de exemplul lui Leonardo, învinge din nou dulcegăriile lui Perugino și se informează de altfel despre arta contemporană cea mai pătrunsă de spirit profan, ca cea a lui Giorgione și Tițian. Împreună cu noua școală de exegeză biblică a Sfîntului Pagnino[34], acesta este aportul indirect al mișcării „piagnone“ la cultura italiană.

*NOTE*

1. Cele mai frumoase lucrări vechi despre Savonarola: G. VILLARI, *La vita di Savonarola*, 2 vol., Florența, 1898; și J. SCHNITZER, *Savonarola, ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance*, 2 vol., München, 1924, au avut tendința de a exagera influența reformei „piagnone“ în scrisori și în artă; cea de a doua depășește limitele de complezență istorice în capitolele XXXIV, „Stellung zu Humanismus und Wissenschaft“ și XXXV, „Savonarola und die Kunst der Renaissance“. Este imposibil să se accepte concluzia că Fratele și-a lăsat amprenta spiritului său pe întreaga evoluție artistică a epocii (p. 841). R. RIDOLFI, *Vita di G. Savonarola*, Roma, 1952, nu abordează deloc problema.
Elogiul exagerat al rolului lui Savonarola provine de la RIO, *De l'art chrétien*, vol. II, p. 405 și urm. E. MUNTZ și W. BODE au reacționat viu, fără a pune problema într-o vedere generală asupra crizei florentine. Ipotezele lui G. LAFENESTRE, *Saint François et Savonarole inspirateurs de l'art italien*, Paris, 1911, sînt de asemenea aventuroase și perimate în ceea ce îl privește pe Savonarola cît și pe sfîntul Francisc.
2. Despre toate aceste probleme, numeroase mărturii contemporane: Luca LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, *op. cit.*,; Simone FILIPEPI, Cronaca, în P. Villari și E. CASANOVA, *Scelta di prediche e scritti di fra Girolamo Savonarola con nuovi documenti intorno alla sua vita*, Florența, 1898.
3. Despre politica republicană a Senioriei: R. VON ALBERTINI, *Das florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat*, Berna, 1955, cap. I. Despre locul lui Savonarola printre predicatorii reformiști ai Renașterii: H. JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trient*, ed. a 2-a, Freiburg I. B., 1951, vol. II, p. III.
4. Vezi studiul (adeseori tendențios) al lui M. FERRARA, în G. SAVONAROLA, *Prediche et scritti*, Milano, 1930, p. 359—397: „L'influenza di Savonarola su la letteratura e l'arte del Quattrocento“, reluat în *Savonarola*, 2 vol., Florența, 1952.



Scanned with OKEN Scanner

Despre mişcarea umanismului creştin la San Marco şi poezia acelor „piagnoni": L. TONNELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Florenţa, 1933, p. 307—9.

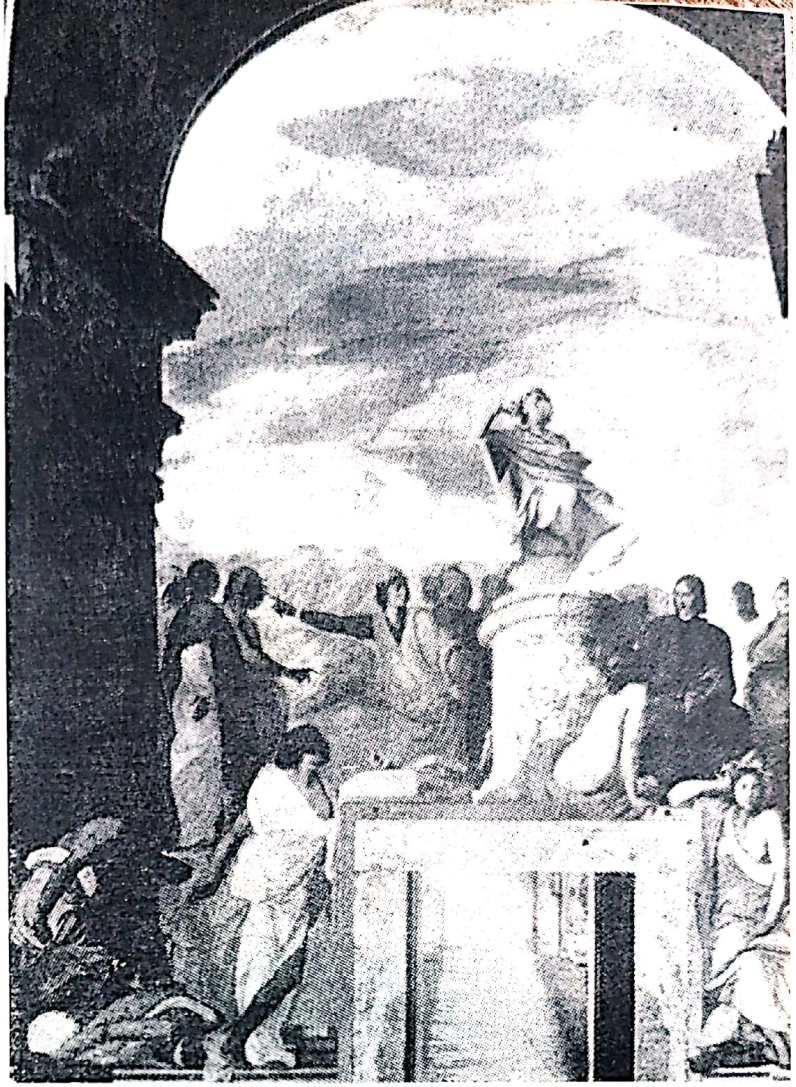
5. A. BOTTIGLIONI, *La lirica italiana*, Pisa, 1899, p. 69, n. 3 şi îndeosebi: E. N. GIRARDI, „L'Apologetico del Savonarola e il problema di una poesia cristiana", în *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, XLIV (1952), p. 412—431.
6. *Supra*, p. 389.
7. *Prediche e Scritti*, *op. cit.*, p. 100.
8. Predica despre Aggeus (Sărbătoarea tuturor sfinţilor, 1494), *Prediche e scritti*, *op. cit.*, p. 114.
9. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 84.
10. V. ZABUGHIN, *Il Cristianesimo*, *op. cit.*, p. 268.
11. *Prediche e Scritti*, *op. cit.*, p. 224. Apropierea de textul lui Savonarola a fost făcută de H. HORNE, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 302, interpretarea detaliilor de M. FERRARA, „Una tela del Botticelli d'inspirazione savonaroliana", în *Riv. del R. Ist. di Arch. e Storia dell'A.*, IV, (1932—1933), p. 83—90.
12. P. CRINITO, *De honesta disciplina*, III, 2.
13. *Prediche e Scritti*, *op. cit.*, p. 303.
14. D. FAVA, *I libri italiani a stampa del secolo XV nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Milano, 1936, nr. 136 (cu bibliografie).
15. J. SCHNITZER, *op. cit.*, II, p. 775—776.
16. *Sermon sur Ezéchiel*, XXVIII, 78, *b. ibid.*, p. 272 şi urm. şi 806: lupta contra sodomiei a fost unul din punctele cele mai viguroase ale reformei moravurilor. Fragmentul citat pare să corespundă acelui *Convivio* de Ficino: vezi *supra*, p. 293.
17. Despre această problemă: N. STEINHAUSER, „Savonarola und die bildende Kunst", în *Historisch-politische Blätter*, CXXXI (1903). G. GRUYER, *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole, publiées en Italie aux XV^e et XV^e siècle, et les paroles de Savonarole sur l'art*, Paris, 1879. G. NICODEMI, „Le idee di Girolamo Savonarola sulle arti figurative", în *Rivista d'Italia*, XXVIII (1925), 2, p. 1061—1080. J. MESNIL, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 154, judecă aceste idei „cît se poate de confuz şi acolo unde ele nu erau confuze, anti-artistice". Maria GHITI, *L'estetica del Savonarola e l'azione di lui sulla cultura del Rinascimento*, Livorno, 1912.
18. H. HETTNER, *Italianische Studien*, Brunswick, 1879, p. 150; I. MAIONE, „Fra Giovanni Dominici e il Beato Angelico", în *L'Arte*, XVII (1914), p. 281—288 şi 361—368.
19. *Predica despre Amos şi Zaharia* (1496), de vineri după a 3-a duminică după postul Paştelui.
20. *Predica despre Amos şi Zaharia* (1496), de sîmbătă după cea de a doua duminică din postul Paştelui.
21. *Predica despre Ezechil*, XXVII.
22. *Ibid.*, XLVI, citat J. SCHNITZER, *op. cit.*, p. 807.

23. A. CHASTEL, „Le bûcher des vanités", în *Cahiers du Sud*, mai 1956.
24. G. GRUYER, *op. cit.* Un exemplu de combinații simbolice: A. HIND, *Corpus*, *op. cit.*, p. 150 și pl. 218.
25. VASARI, III, p. 317. În ciuda eforturilor lui M. FERRARA, *op. cit.*, opera nu este identificată.
26. Ronald M. STEINBERG, *Fra Girolamo Savonarola, florentine art and Renaissance historiography*, Atheus, Ohio, 1977, a formulat corect; „Savonarola was not presenting a theory of art but rather woekable precepts for a practical craft which closely associated that craft with his basic ideas on the virtuous simplicity of the christian life".*
27. F. TOCCO, „Il Savonarola e la profezia", în *La vita italiana del Rinascimento*, ed. a 3-a, Milano, 1896, p. 351—396. Despre violența anumitor reacții populare: R. RIDOLFI, *Poesie inedite di Giovanni Sarto fiorentino contro il Savonarola*, Florența, 1933.
28. M. GHERARDI, *Nuovi documenti... intorno a G. Savonarola*, Florența, vol. II, 1887, p. 197; citat P. Villari, *op. cit.*, II, 250.
29. A. CHASTEL, „L'Apocalypse en 1500", *art. cit.* și *infra*, p. 445.
30. M. FERRARA, *op. cit.*, p. 383.
31. H. THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, 1903, vol. II, p. 293—320, a insistat la extrem asupra influenței „piagnone" asupra lui Michelangelo. K. FREY, *Michelangniolo Buonarroti: Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst*, Berlin, 1907, 1, p. 111—118, a refuzat această interpretare, conchizînd judicios că Savonarola era pentru Michelangelo „un fel de simbol politic și un martir".
32. V. MARCHESE, *Memorie dei piu insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, Florența, 1854, 1, p. 368, dă lista.
33. Vezi introducerea la *Viața lui Fra Bartolomeo* de Vasari, Florența, 1911.
34. G. PAGNINO, *Vita di S. Pagnino lucchese, dell'ordine de'predicatori*, Roma, 1653. Lucrările Sfîntului Pagnini au fost publicate mai tîrziu la Lyon; căci el a părăsit Italia în 1522. A fost stareț la San Marco din 1504 pînă în 1506, apoi din 1511 pînă în 1513. Rolul său a fost revalorizat de E. WIND, „Sante Pagnini and Michelangelo", în *Gazette des Beaux-Arts*, XXVI (1944), iulie-decembrie, p. 211 și urm.

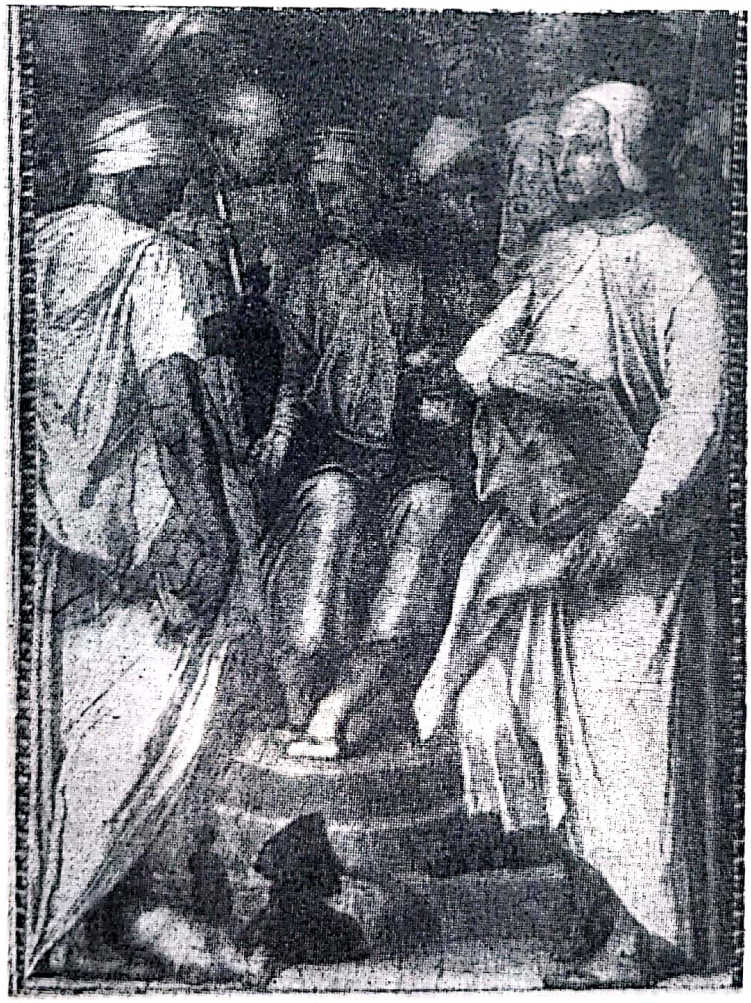
* „Savonarola nu prezenta o teorie a artei, ci mai degrabă o serie de precepte aplicative pentru un meșteșug practic, legînd strîns acel meșteșug de ideile sale de bază privind virtuoasa simplitate a vieții creștine".



Scanned with OKEN Scanner

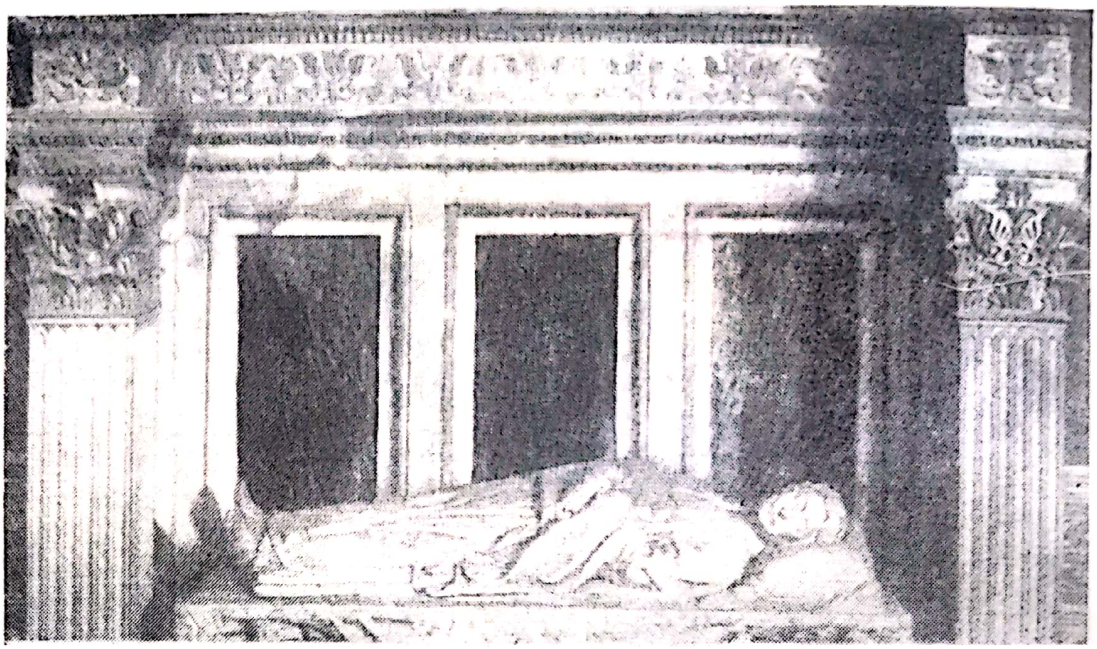


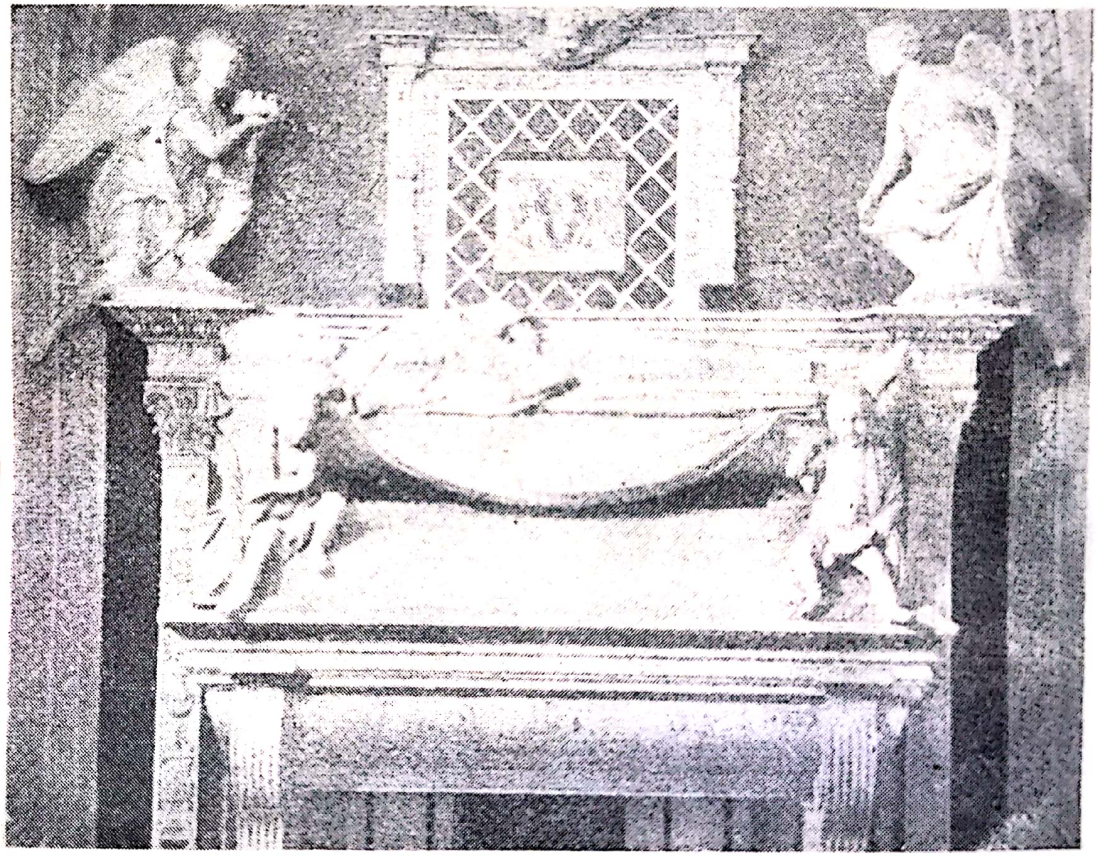
1 F. FURINI: *Lorenzo și filosofii* (Palazzo Pitti)



2 VASARI: *Cosimo cel Bătrîn printre artiști* (Palazzo Vecchio)

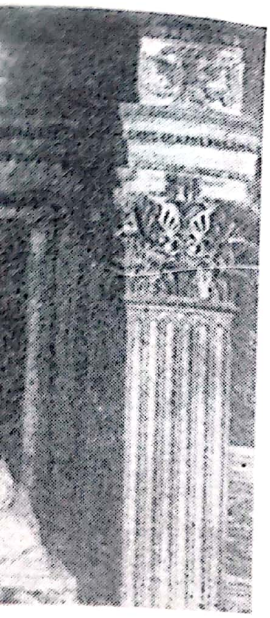
Scanned with OKEN Scanner





3 *a*) B. ROSSELLINO: *Mormîntul lui Leonardo Bruni*, detaliu gisant (Santa Croce, Florenţa)
*b*) A. ROSSELLINO: *Mormîntul cardinalului de Portugalia*, detaliu gisant (Bazilica de la San Miniato al Monte)

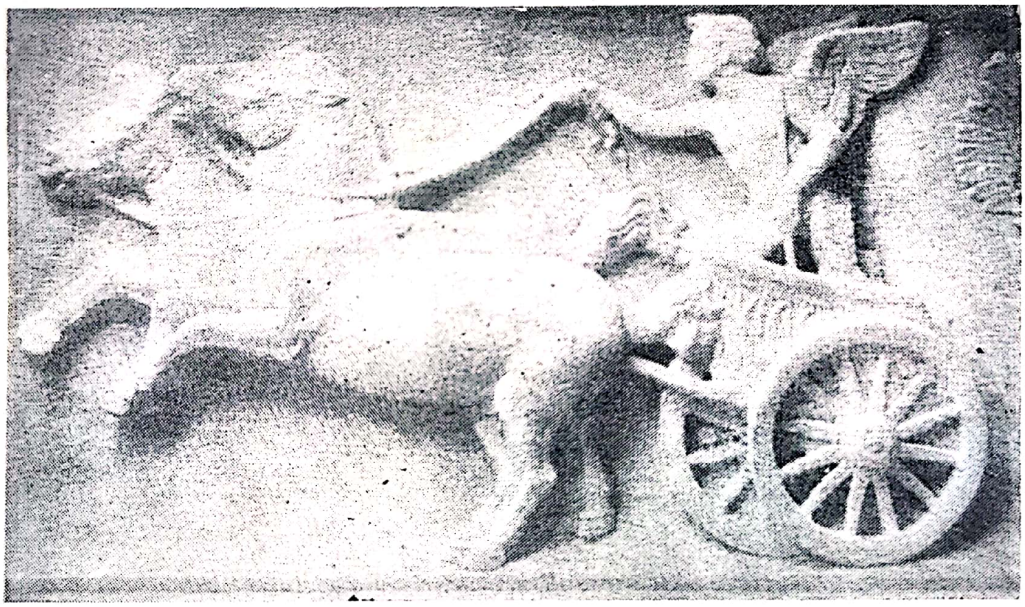
Scanned with OKEN Scanner

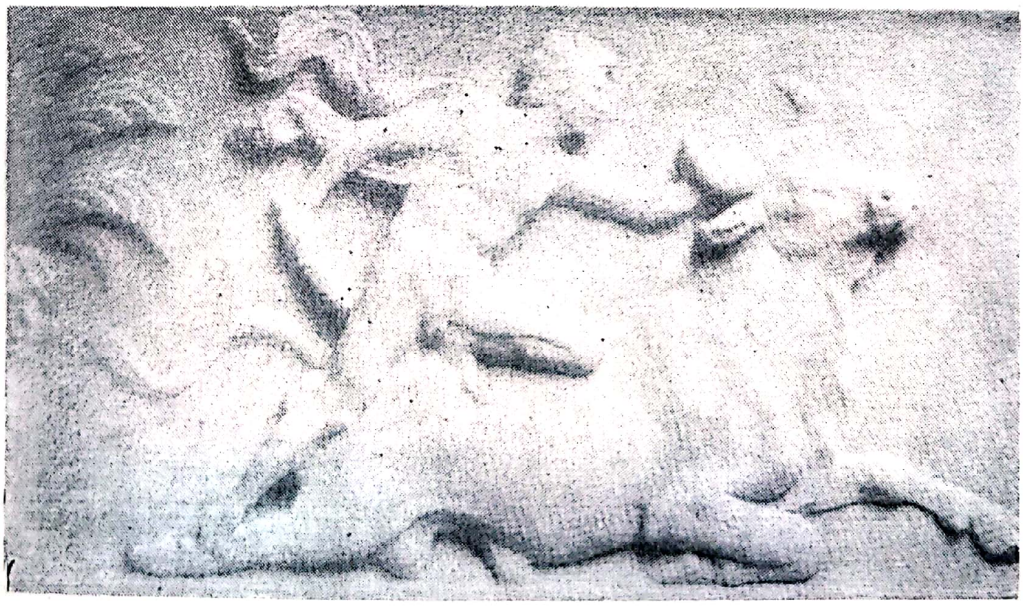


*Bruni*, detaliu

*rtugalia*, detaliu

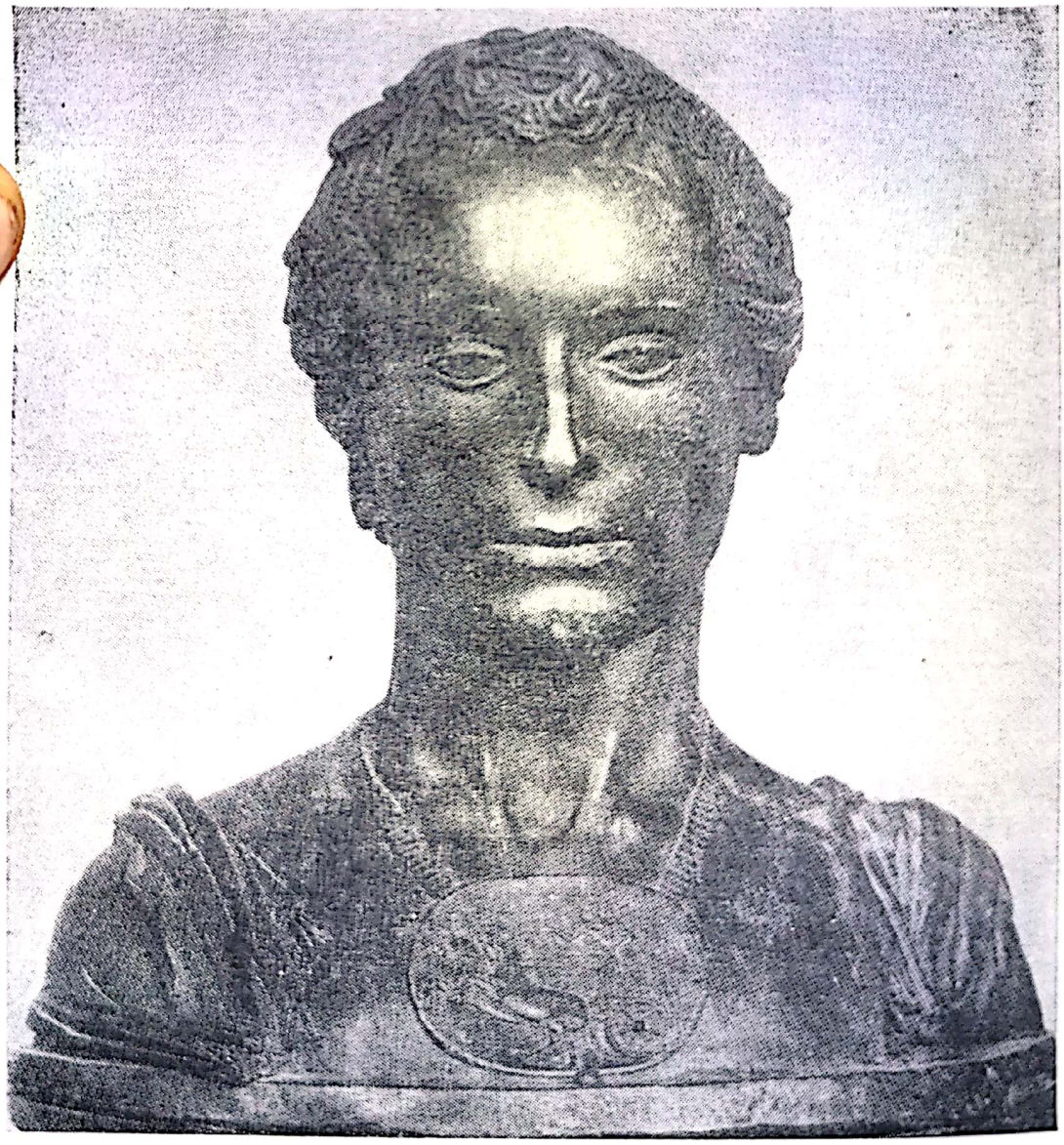
4 A. ROSSELLINO: *Mormîntul Cardinalului de Portugalia*, detalii de pe soclu
*a*) Carul sufletului; *b*) Tauroboliu



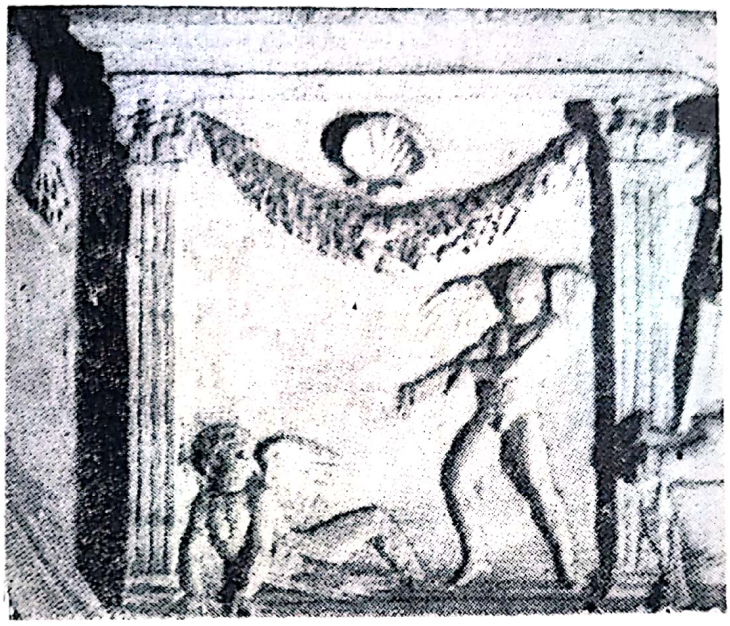


Scanned with OKEN Scanner

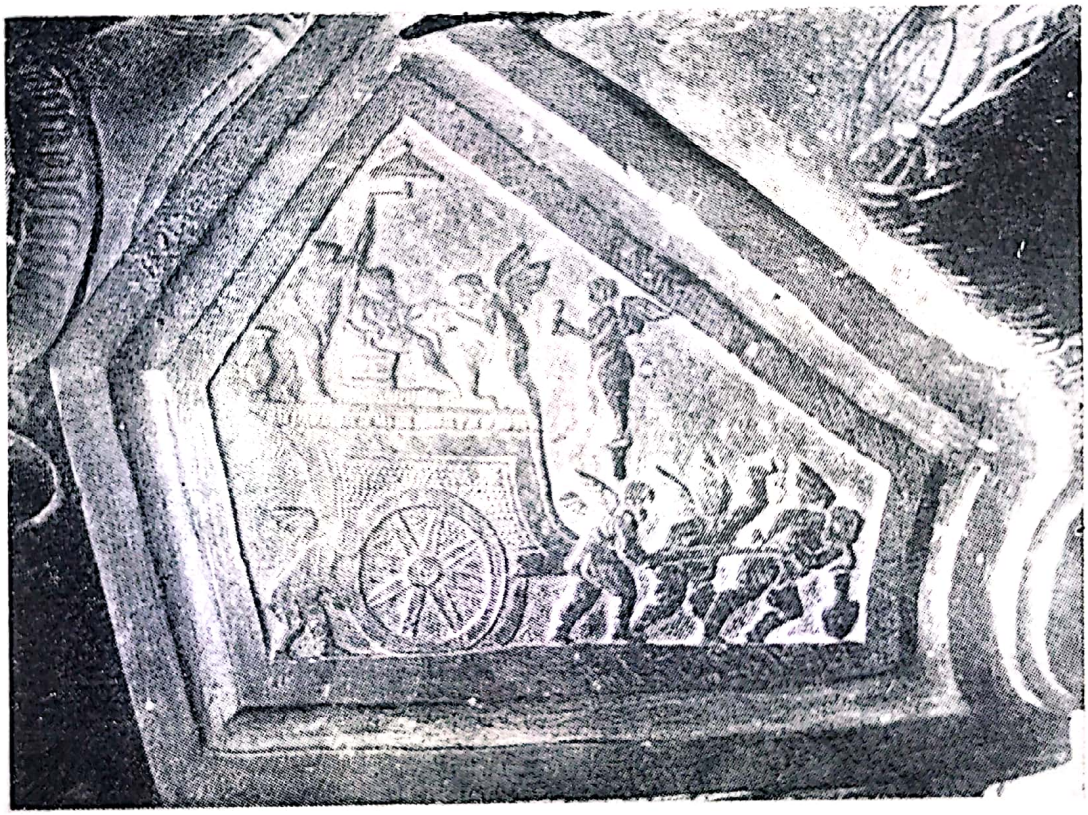
5 *a*) A. DI DUCCIO: *Fecioara cu copilul*, detaliu; medalionul reprezentînd Copilul (Victoria and Albert Museum, Londra)
*b*) PSEUDO-DONATELLO: *Bust de tînăr cu camee* (Bargello)



Scanned with OKEN Scanner



6 DONATELLO: *a*) *Sfîntul Marcu*, detaliu; masa Evangheliștului (Vechea sacristie, San Lorenzo, Florența); *b*) *David*, detaliu; casca lui Goliat (Bargello)

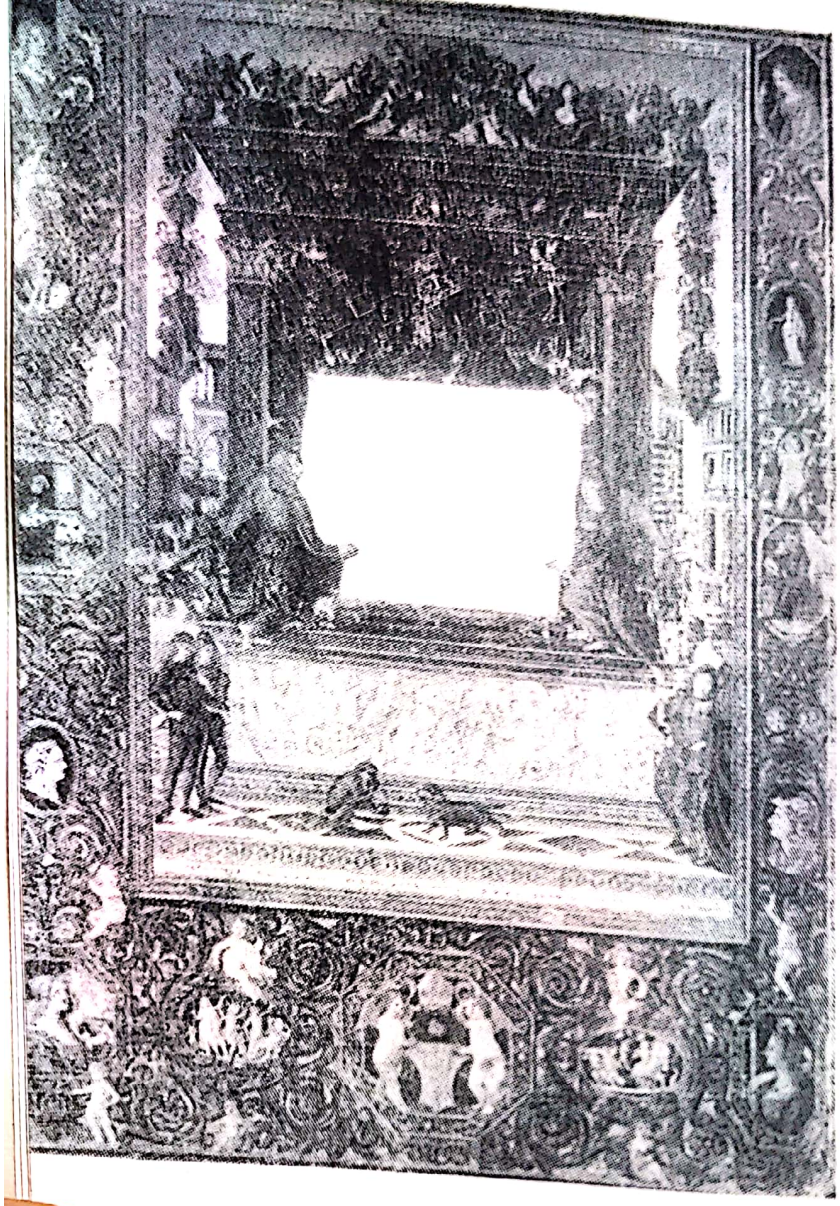


Scanned with OKEN Scanner

7 *Dansul „Putti"-ilor*:
*a*) A. DI DUCCIO: Templul familiei Malatesta (Rimini), detaliu de pe un pilastru
*b*) Anonim florentin: Friză cu „putti", placă de bronz, detaliu (Bargello)
*c*) Maso FINIGUERRA: *Cronică ilustrată* (British Museum); Răpirea Elenei, detaliu din templu

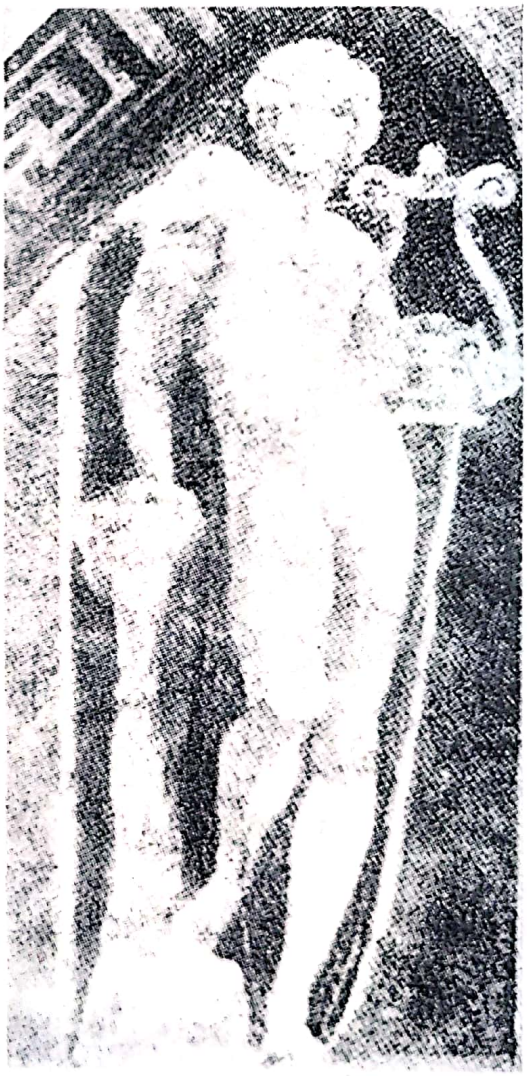
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



8 ATTAVANTE: *Cartea de rugăciuni a lui Thomas James*, frontispiciu (Bibl. Lyon)

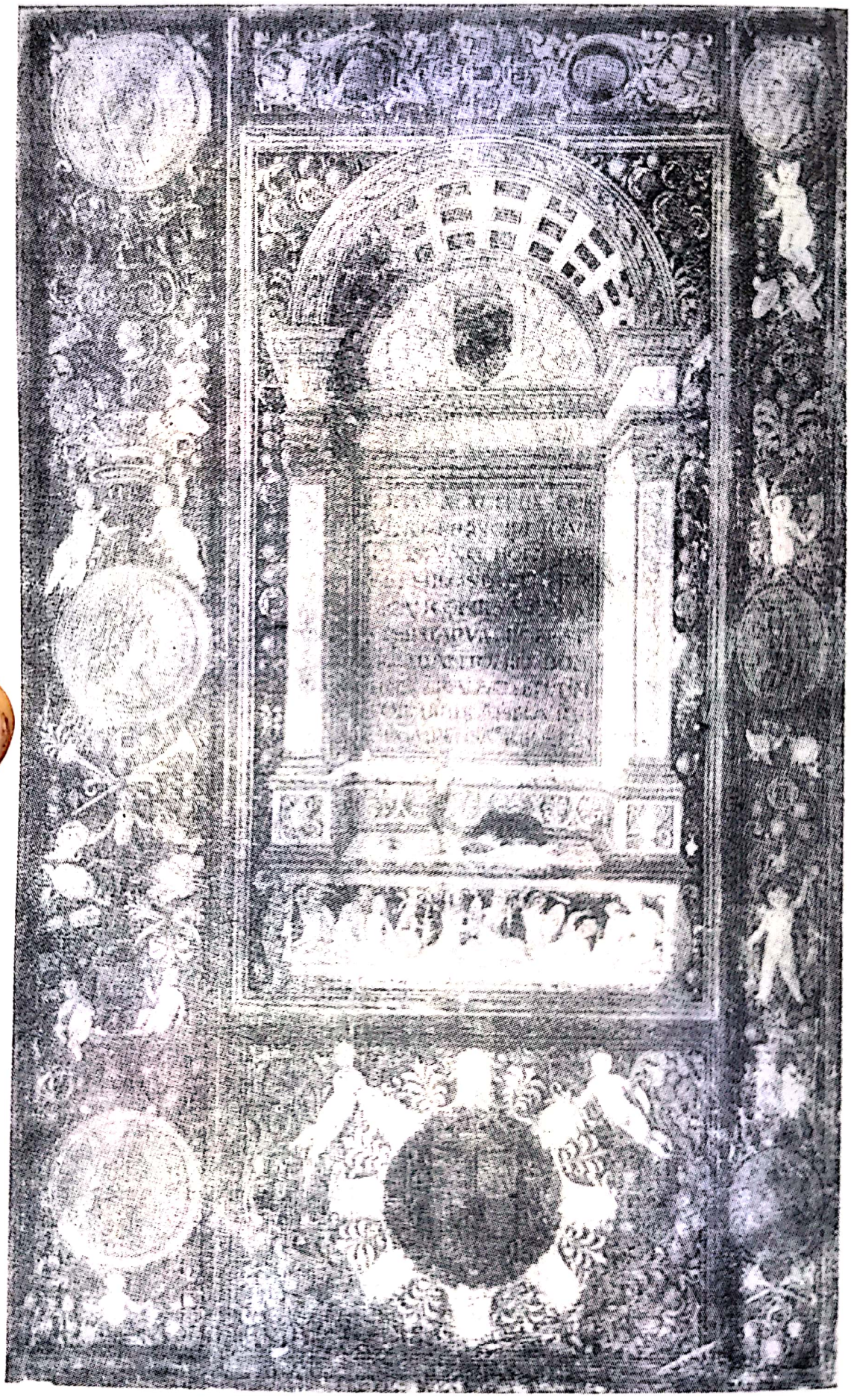
Scanned with OKEN Scanner



9 *Apollo şi Marsyas*:
*a*) Mulajul cornalinei lui Cosimo de Medici
*b*) Copie de bronz (Cabinet de medalii, Berlin)
*c*) Frontispiciu dintr-un manuscris de Homer, 1488 (Bibl. Naţ. Napoli), detaliu
*d*) BOTTICELLI (atribuit lui): *Portret de femeie* (Muzeul Staedel, Frankfurt), detaliu
*e*) RAFAEL: *Şcoala din Atena* (Stanza della Segnatura, Vatican), detaliu

Scanned with OKEN Scanner

10 ATTAVANTE: *Filostrato*, frontispiciu (Bibl. Viena)

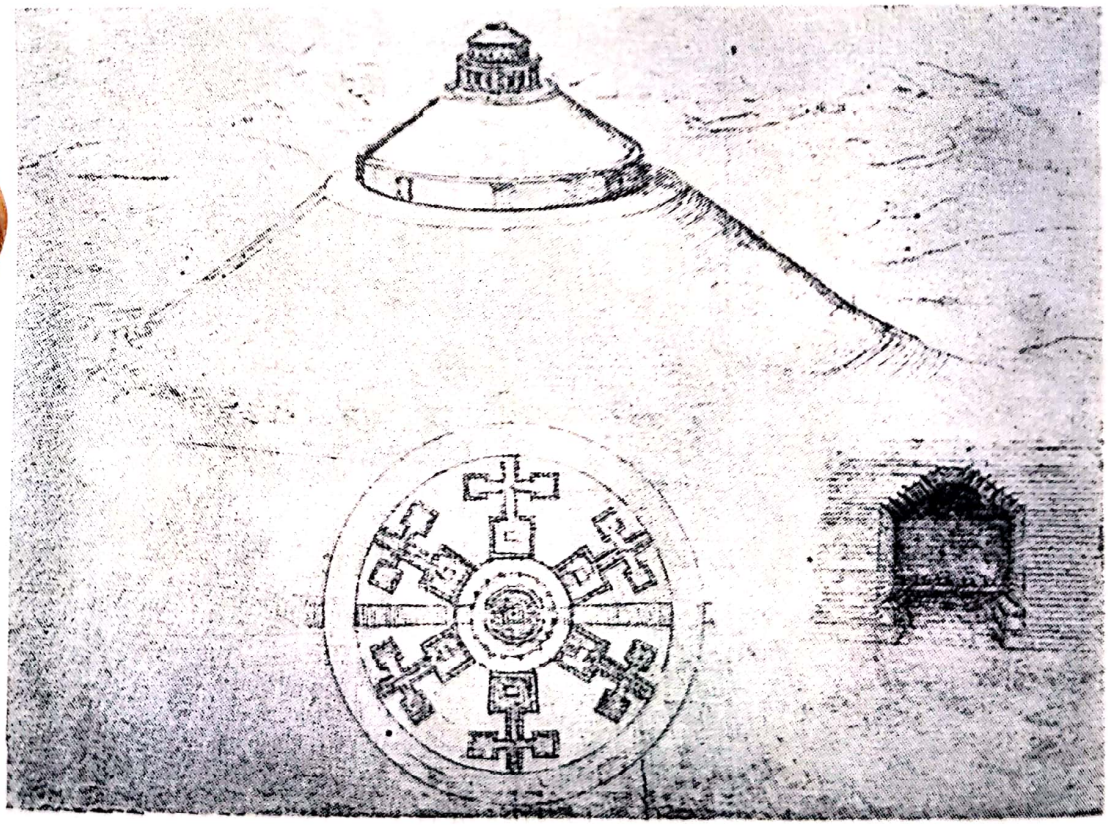


Scanned with OKEN Scanner

11 *Platon*:
*a*) Bust, epoca romană (Uffizi)
*b*) Studiu din galeria „Oamenilor ilustri" din Urbino într-o culegere de desene (Bibl. Veneţia).

Scanned with OKEN Scanner

12 A. POLLAIUOLO: *Dansatori*, frescă (vila Arcetri)

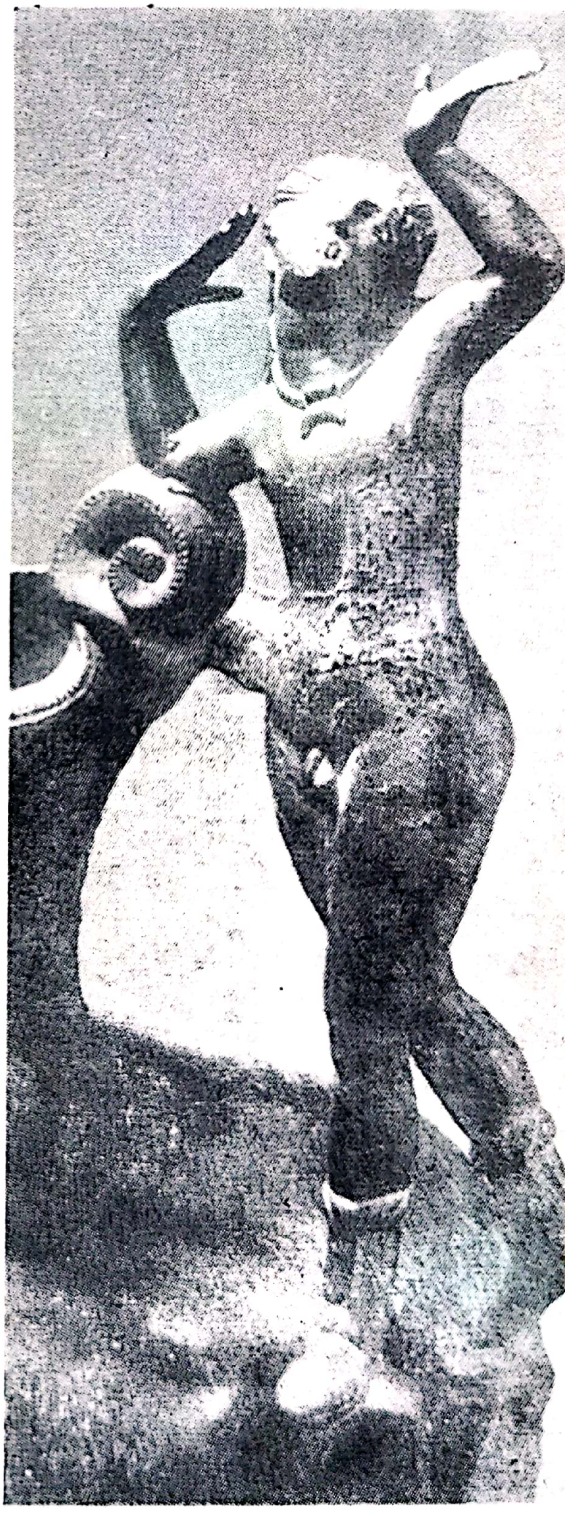


13 F. DI GIORGIO (atribuit lui): *Desen de mausoleu* (Luvru)

Scanned with OKEN Scanner

...AIUO-
*Dansatori*, fres-
(vila Arcetri)

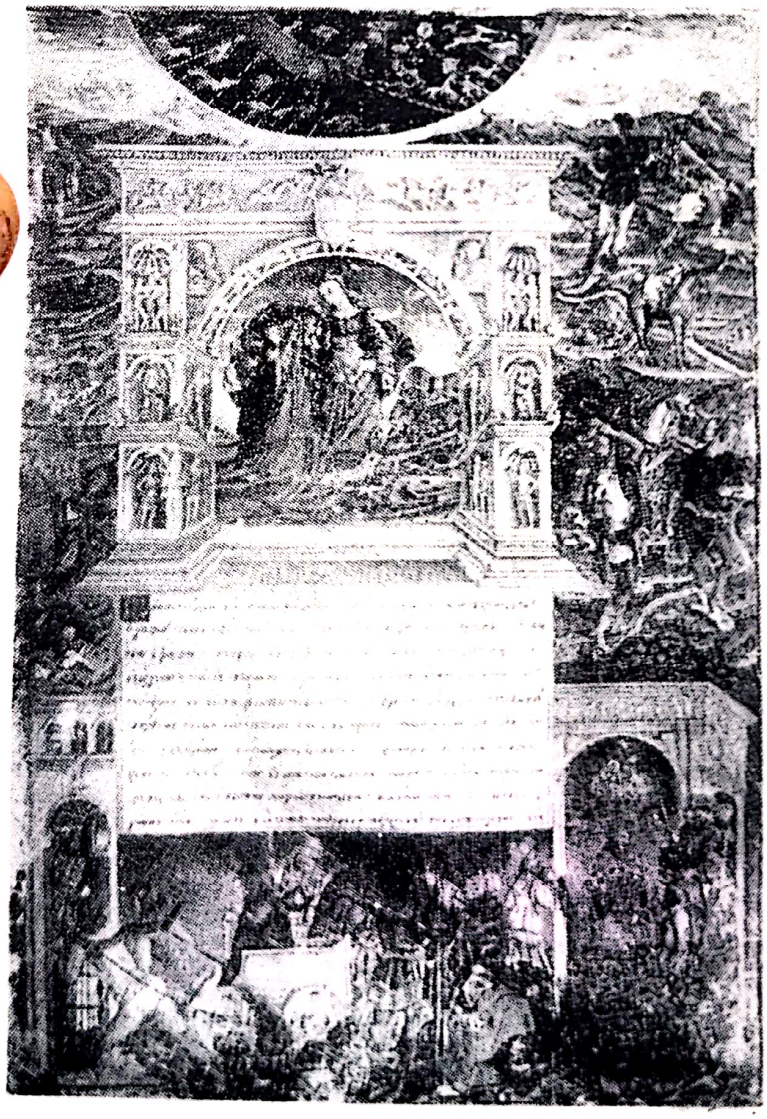
14 *a*) BERTOLDO: *Orfeu*, bronz (Bargello)
*b*) *Vas etrusc* (Muzeul din Bologna); detaliu de ansă



...*ausoleu* (Luvru)

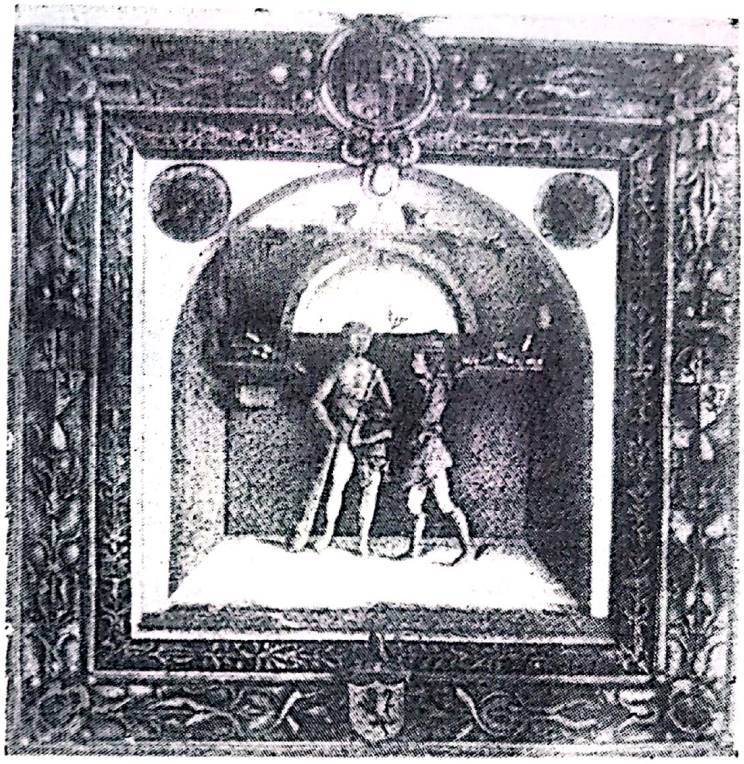
Scanned with OKEN Scanner

15 ATTAVANTE: *Manuscrisul lui Plotin*, frontispiciu (Bibl. Laur.)



16 R. DE MONOPOLI: *Etica lui Nicomah*, frontispiciu (Bibl. Viena)

Scanned with OKEN Scanner

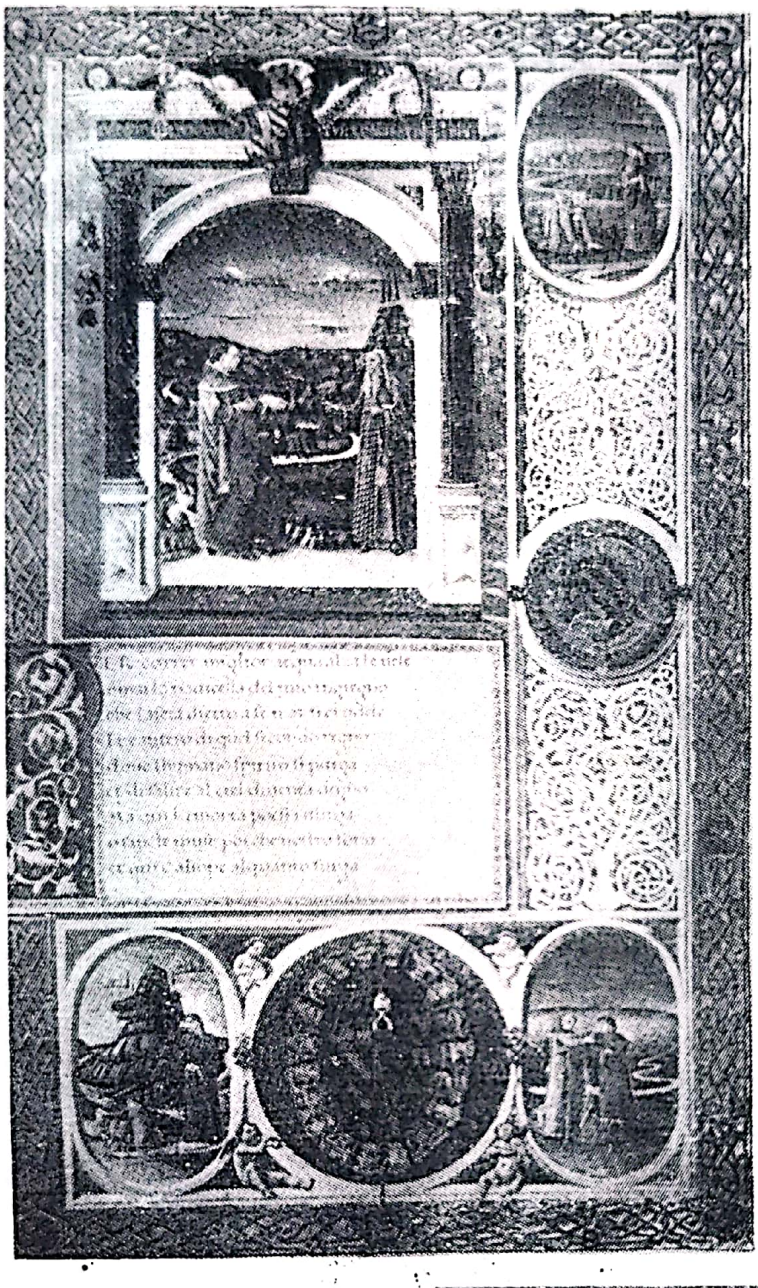


17 *a*) *Etica lui Nicomah*, cit.; fol. 52, detaliu: Hercule și Hermes Trismegistul
*b*) *Cronică ilustrată*, cit.; Mercur Trismegistul, detaliu

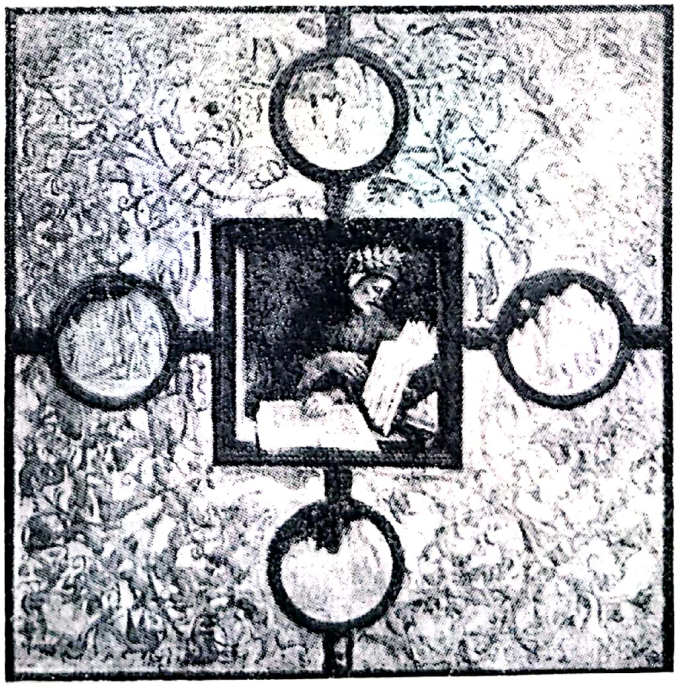
Scanned with OKEN Scanner

18 *a*) Ms. *De raptu Pauli* de Ficino (Bibl. Laur.), miniatură f° 65
*b*) BOTTICELLI: *Sfîntul Augustin* (Uffizi)

Scanned with OKEN Scanner



19 *Dante* ilustrat, Ms. din Urbino (Vatican): Purg. I

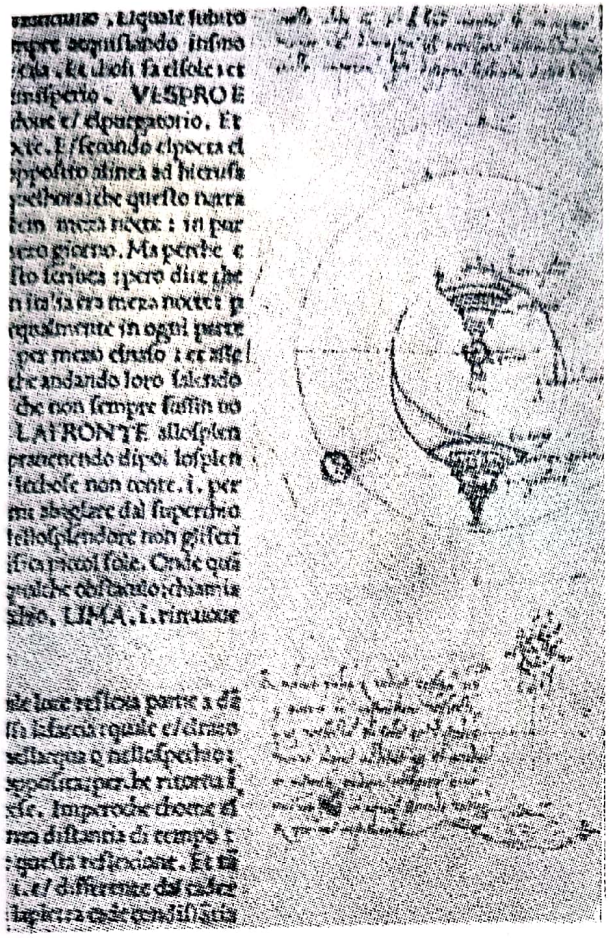


20 SIGNORELLI: Capela San Brizio (Orvieto), detaliu de la baza frescei: *Dante și scene din Purgatoriu*

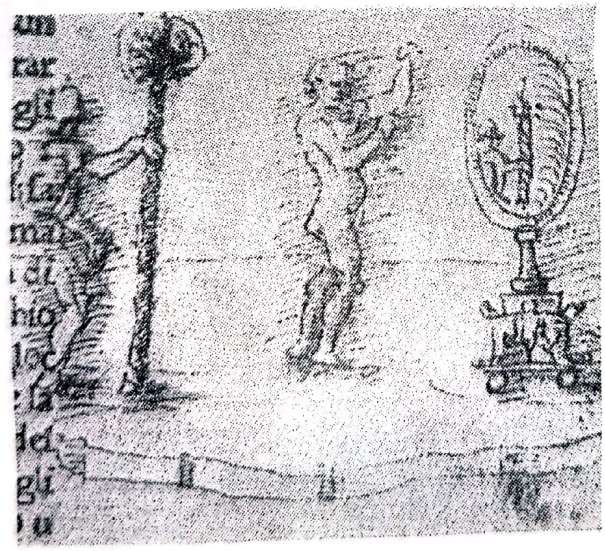
Scanned with OKEN Scanner

21 *Dante*:
*a*) A. DEL CASTAGNO: Frescă (vila La Legnaia), detaliu
*b*) B. DA MAIANO: Poarta Crinului (Palazzo Vecchio), marchetârie, detaliu
*c*) Anonim: Bust în bronz (Muzeul din Napoli)
*d*) RAFAEL: Frescă din *Parnas* (Stanza della Segnatura), detaliu

Scanned with OKEN Scanner

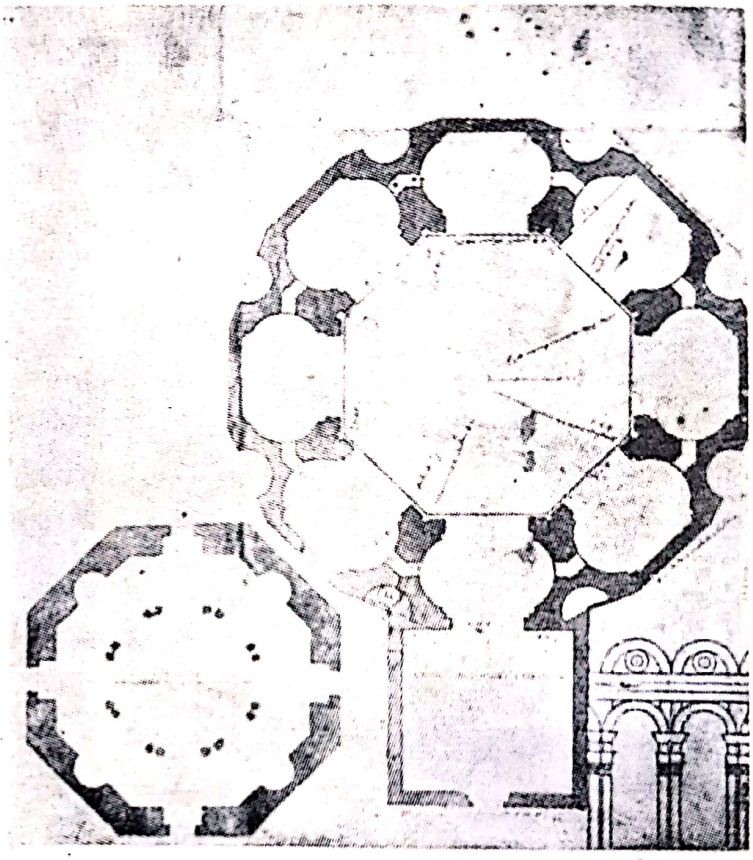


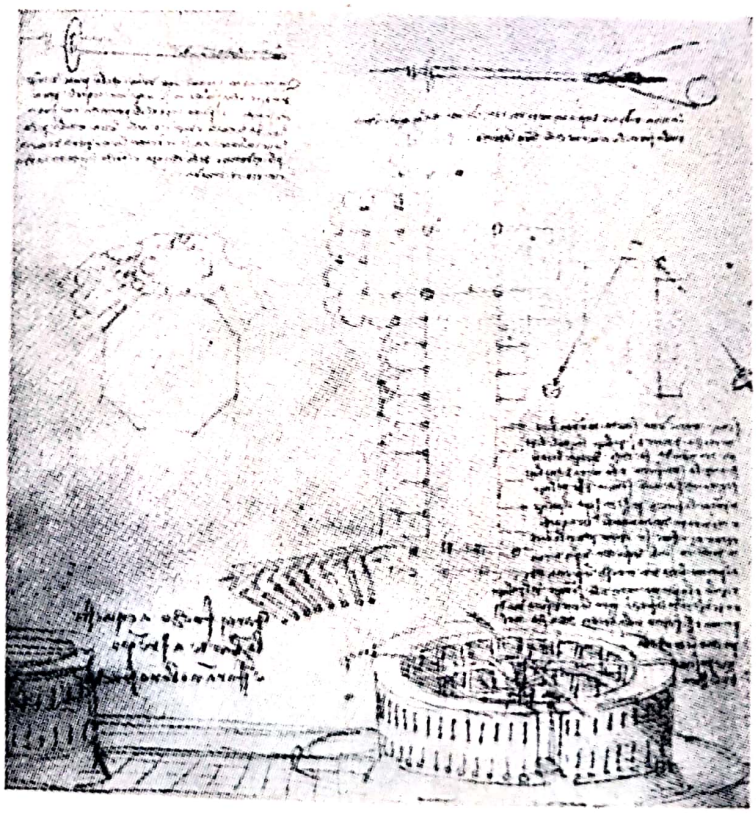
22 G. DA SANGALLO (atribuit lui): *Dante* ilustrat pe chenare (Bibl. Vallicell., Roma): *a*) f° 215; *b*) f° 351; *c*) f° 89; *d*) f° 358



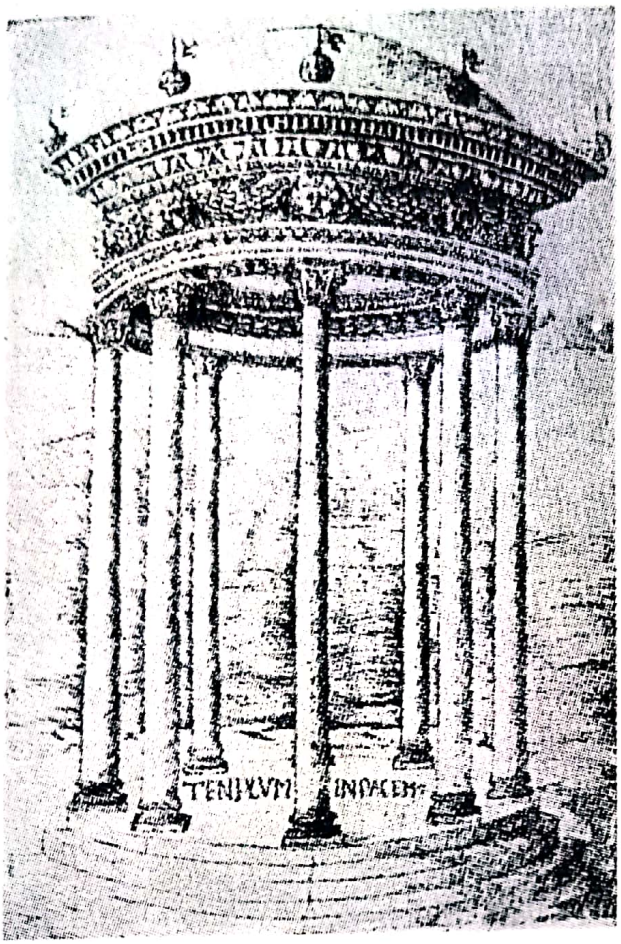
Scanned with OKEN Scanner

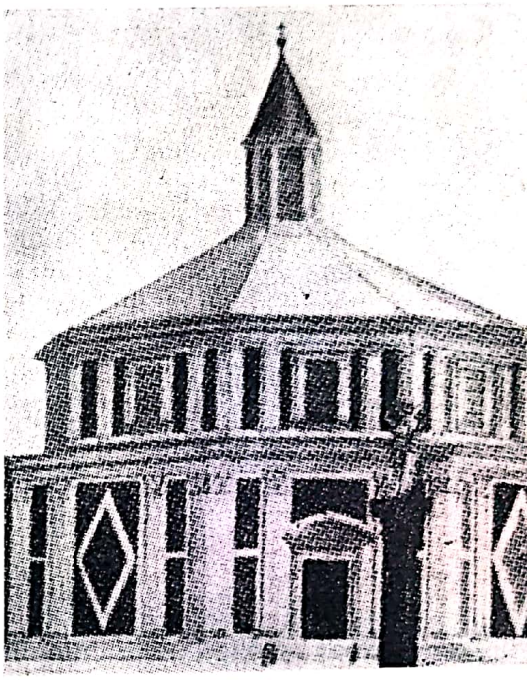
23 *Planuri de la Santa Maria degli Angeli de Brunelleschi*:
*a*) G. DA SANGALLO: Cod. Vat. (Bibl. Vatican), f° 15 v°
*b*) LEONARDO DA VINCI. Ms. B (Institut de France), f° 11 *b*

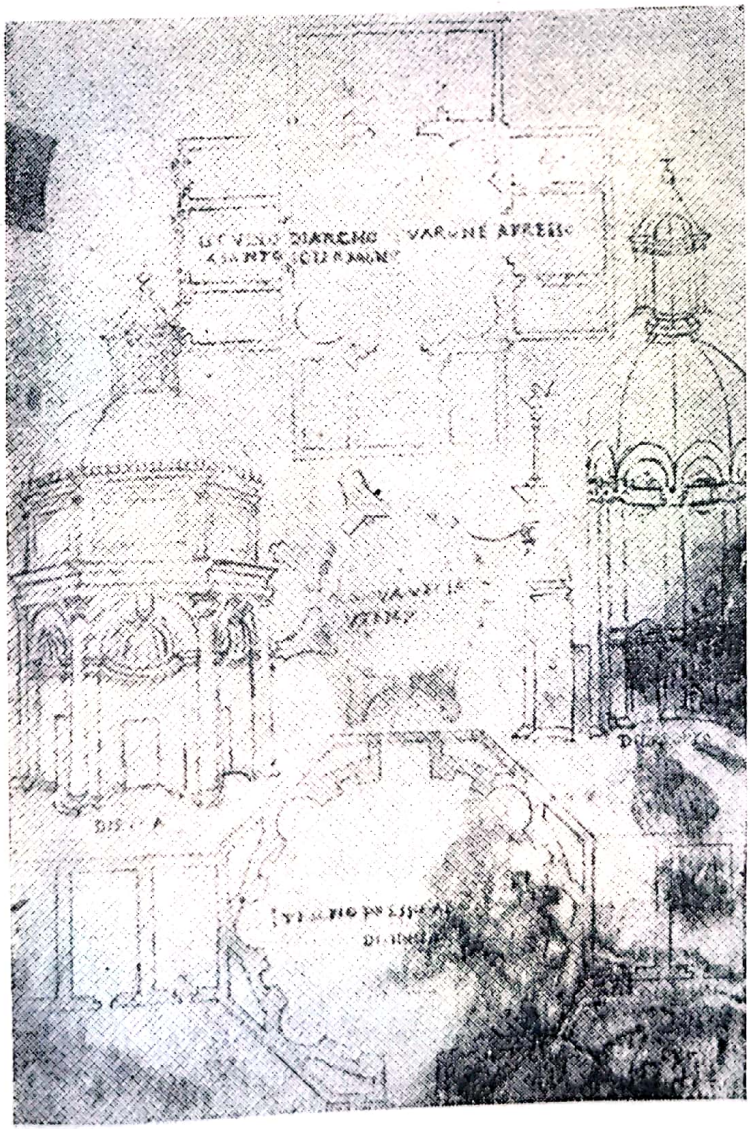




Scanned with OKEN Scanner





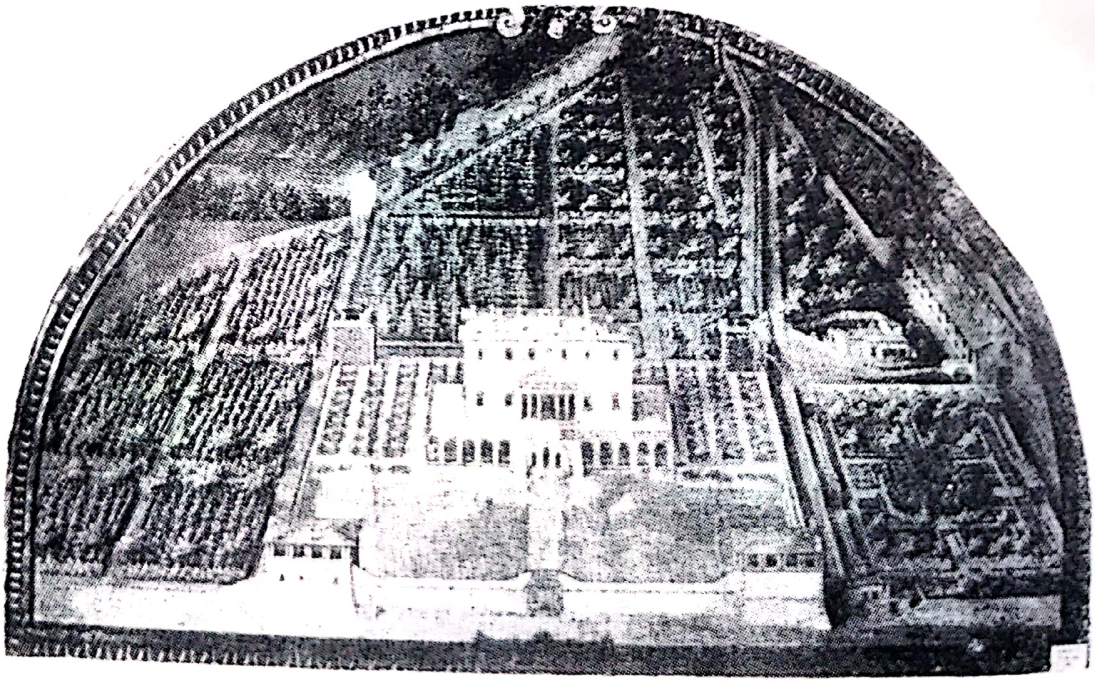


24 *Temple cu plan central*
*a*) *Cronică ilustrată* cit.; Templul Păcii
*b*) G. DA SANGALLO: Desen (Uffizi) 2054 A
*c*) G. DA SANGALLO (atribuit lui): Panou de arhitectură urbană (Walters Art Gallery, Baltimore): detaliu

Scanned with OKEN Scanner

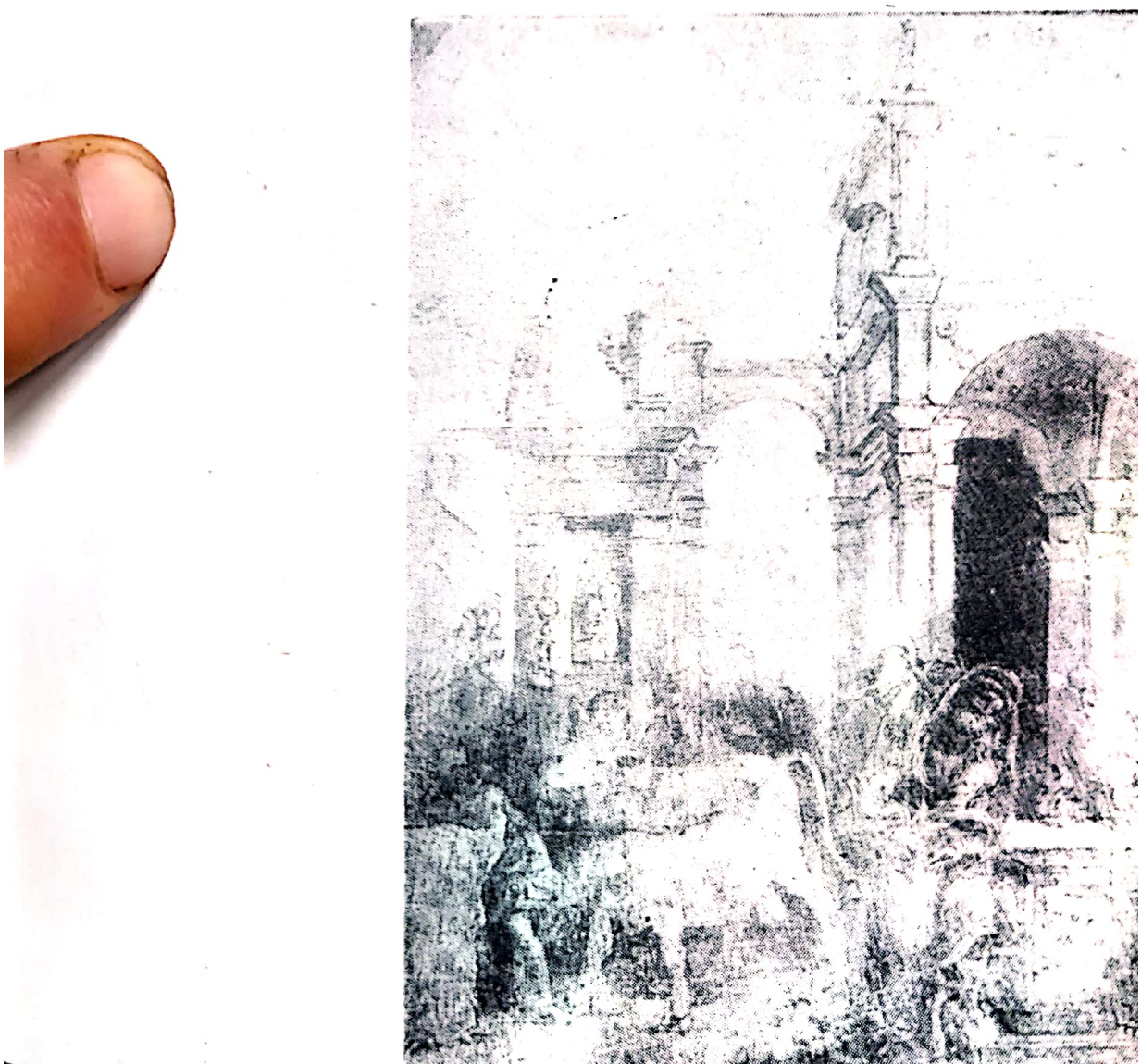
25 Tapiserie florentină (sec. XVI): *Construcţia vilei de la Poggio a Cajano* (Museo Mediceo, Florenţa)

26 UTENS: *Villa de la Poggio a Cajano* (Uffizi)
c) *Etica lui Nicomah*, Ms. cit.: detaliu din alegoria *Ratio*.



Scanned with OKEN Scanner

27 Filippino Lippi: *Sacrificiul lui Laocoon*
*a*) Frescă din vestibulul de la Poggio a Cajano
*b*) Desen 169 F (Uffizi)

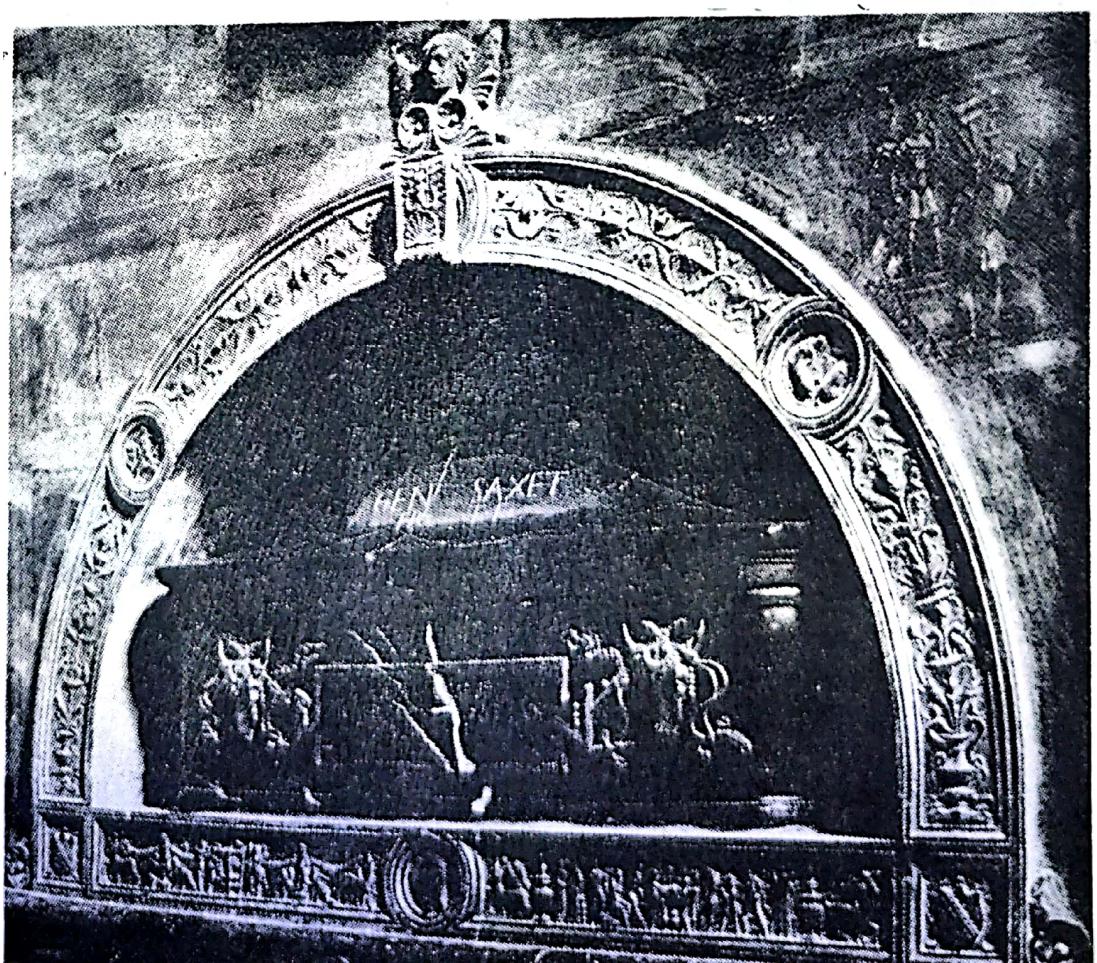


Scanned with OKEN Scanner

28 B. DA MAIANO: *Giotto mozaicar*, medalion (Catedrală, Florența)

Scanned with OKEN Scanner

29 BALDOVINETTI: *Arc în mozaic*, poarta estică a Baptisteriului din Florența: detaliu

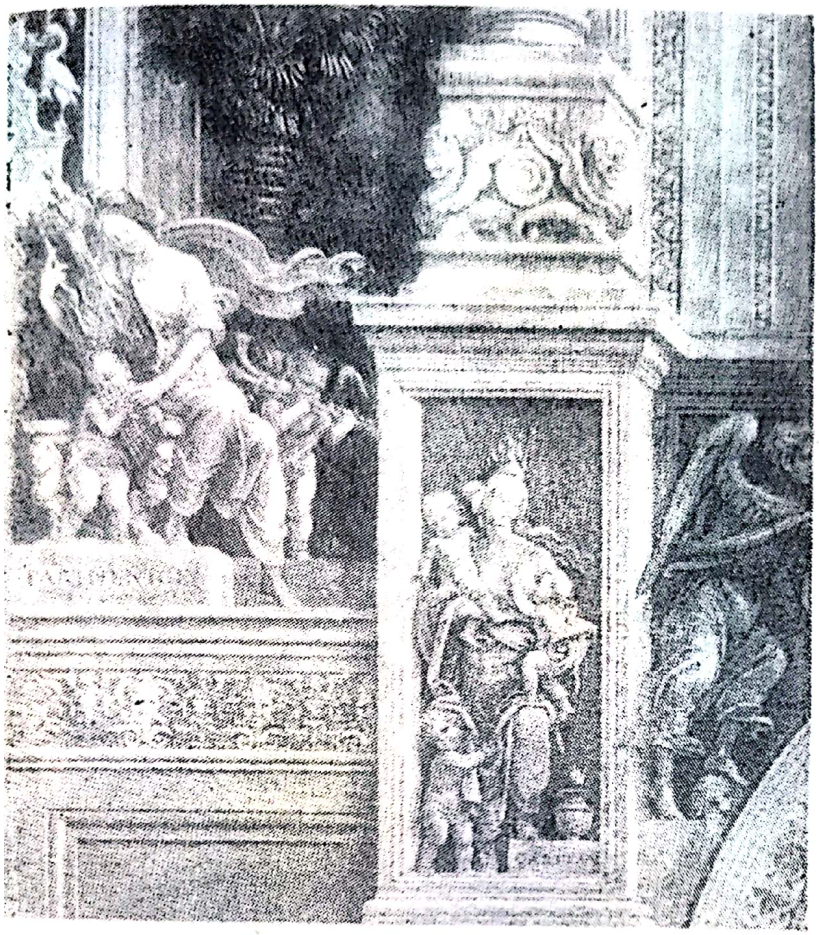


30 G. DA SANGALLO: *Mormîntul lui F. Sasselli* (Santa Trinità, Florența)

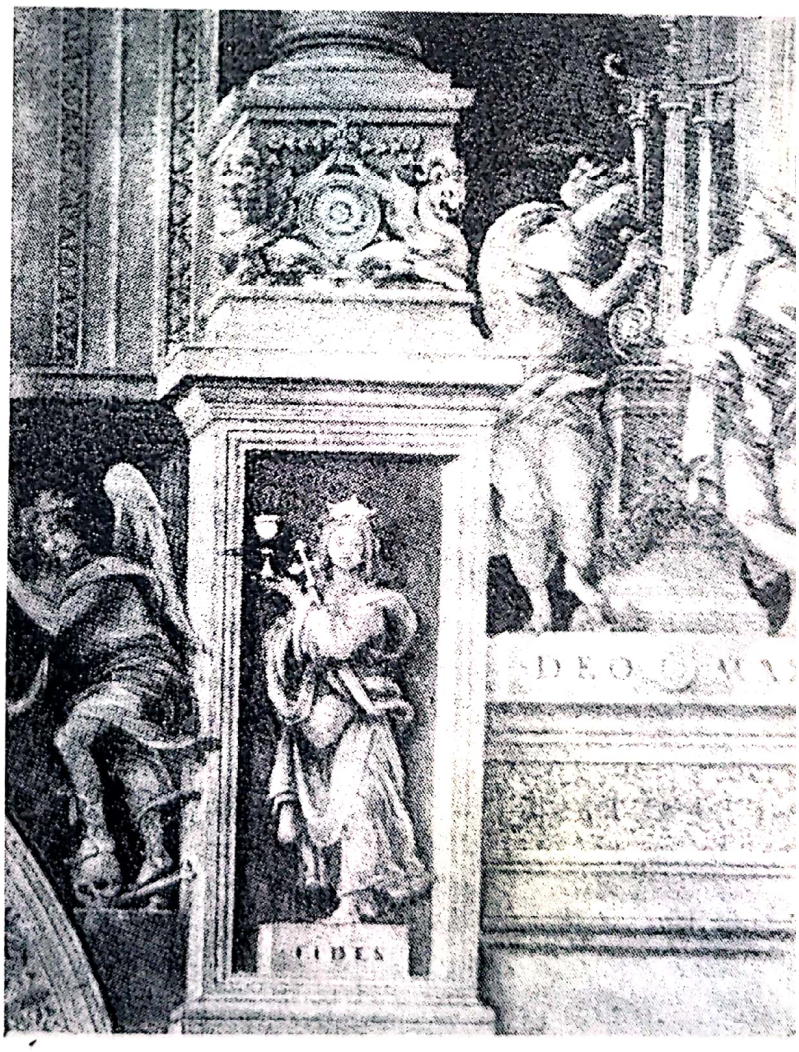
Scanned with OKEN Scanner

31 Filippino LIPPI: *Capela Strozzi* (Santa Maria Novella), decorul peretelui din fund

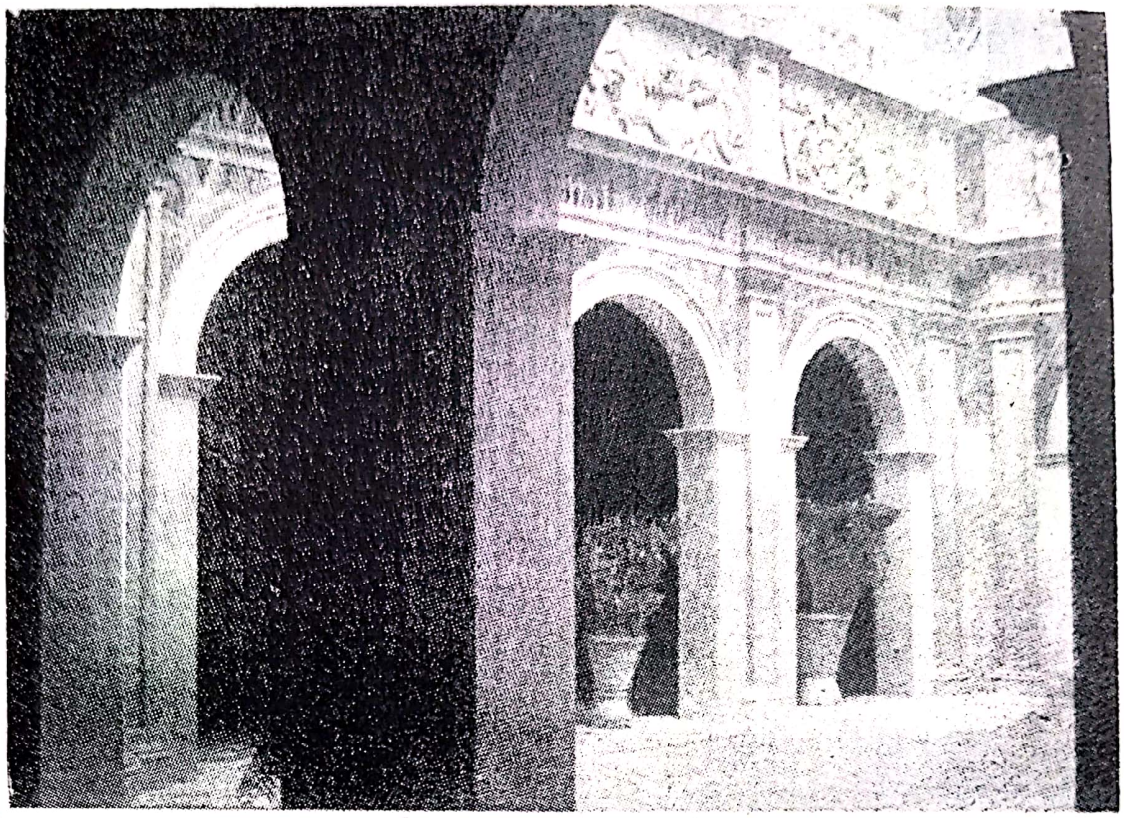
Scanned with OKEN Scanner



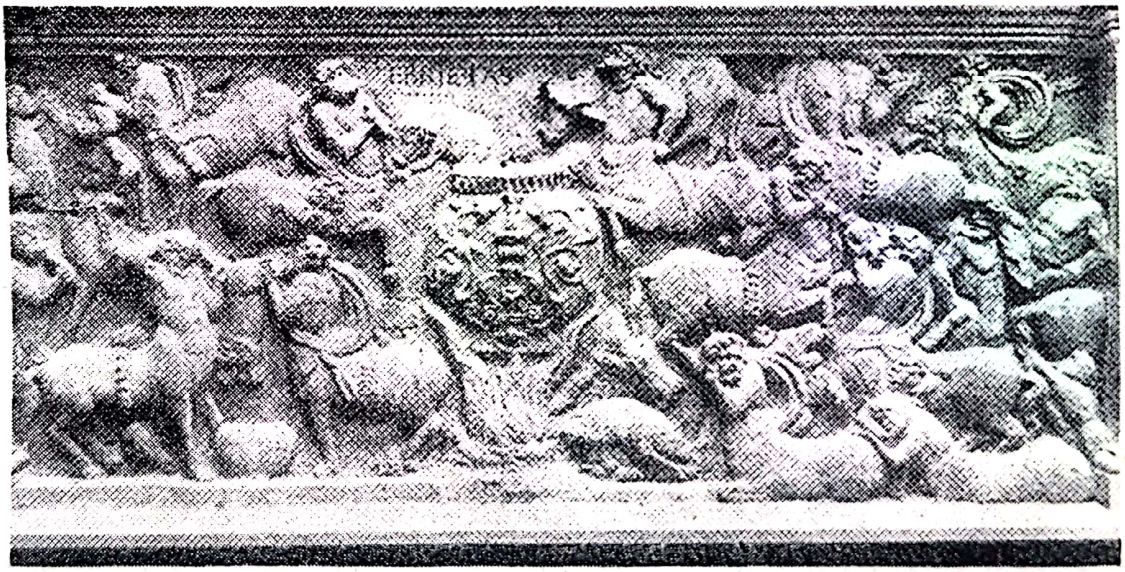
32 Filippino LIPPI: *Capela Strozzi*, detalii;
*a*) *Partenice*
*b*) *Două muze*




Scanned with OKEN Scanner

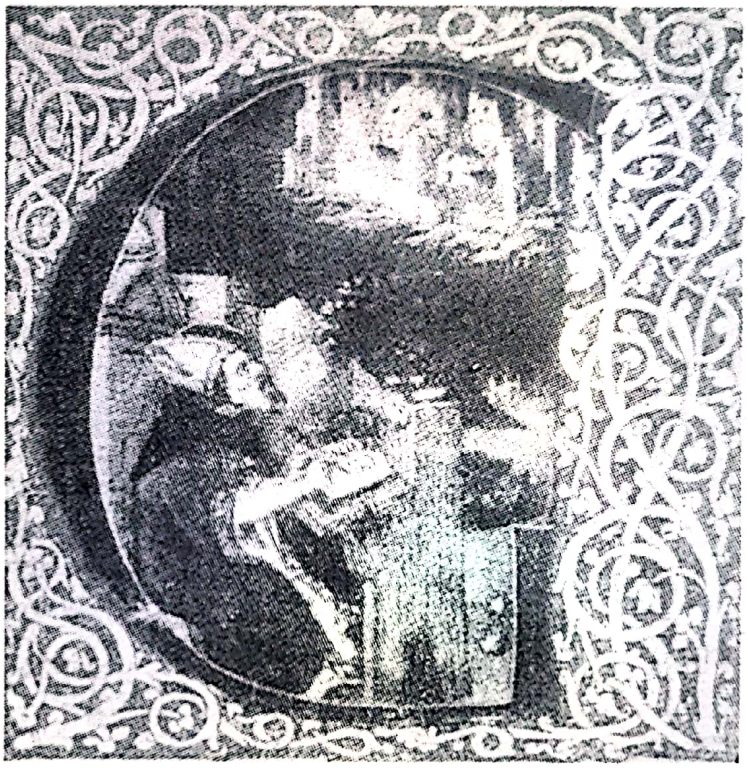


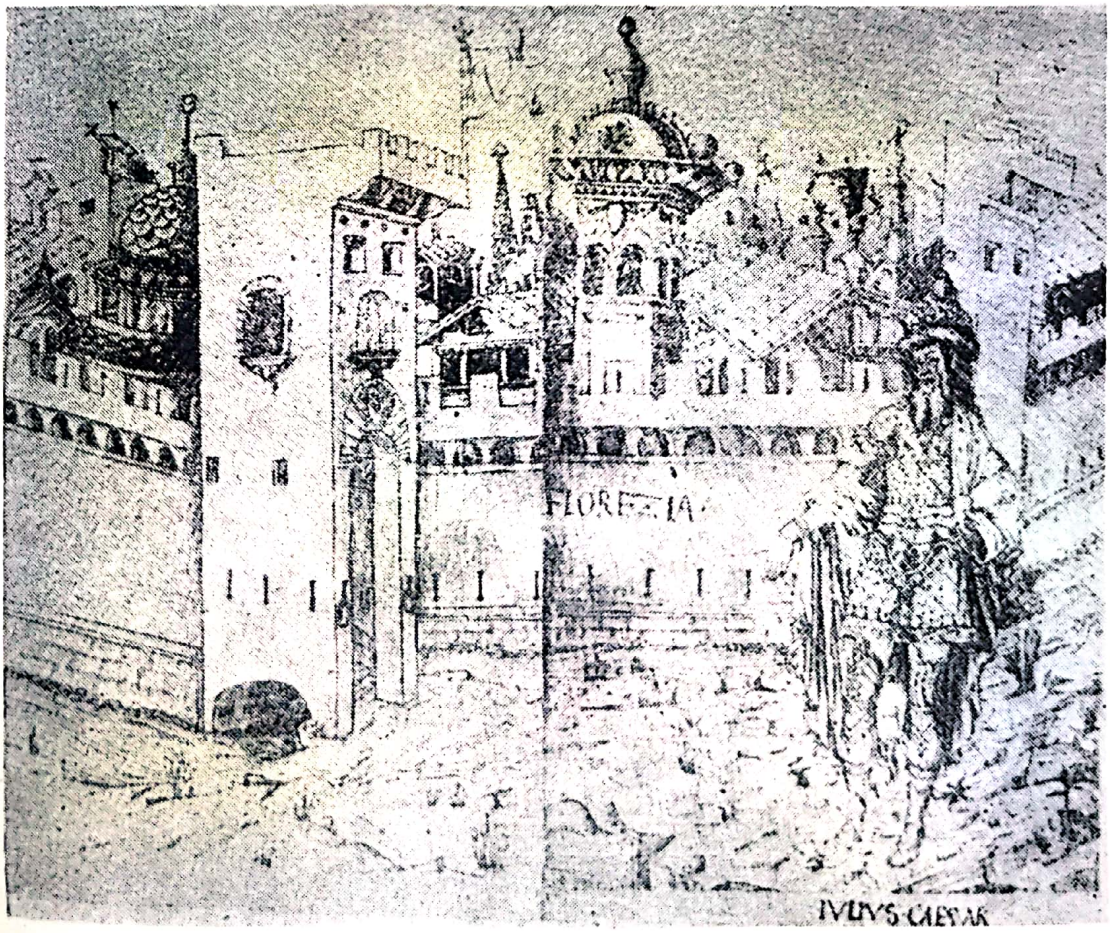
33 *Palazzello-ul lui Bartolomeo Scala*
*a*) Vedere din curtea interioară
*b*) Friză din BERTOLDO, pămînt ars, un panou: *Ebrietas*



Scanned with OKEN Scanner

34 *Vederi din Florența*
*a*) Ms. *Cetății lui Dumnezeu* de sfîntul Augustin (New York Public Library)
*b*) *Cronică ilustrată*, cit.; fundarea orașului de către Cezar

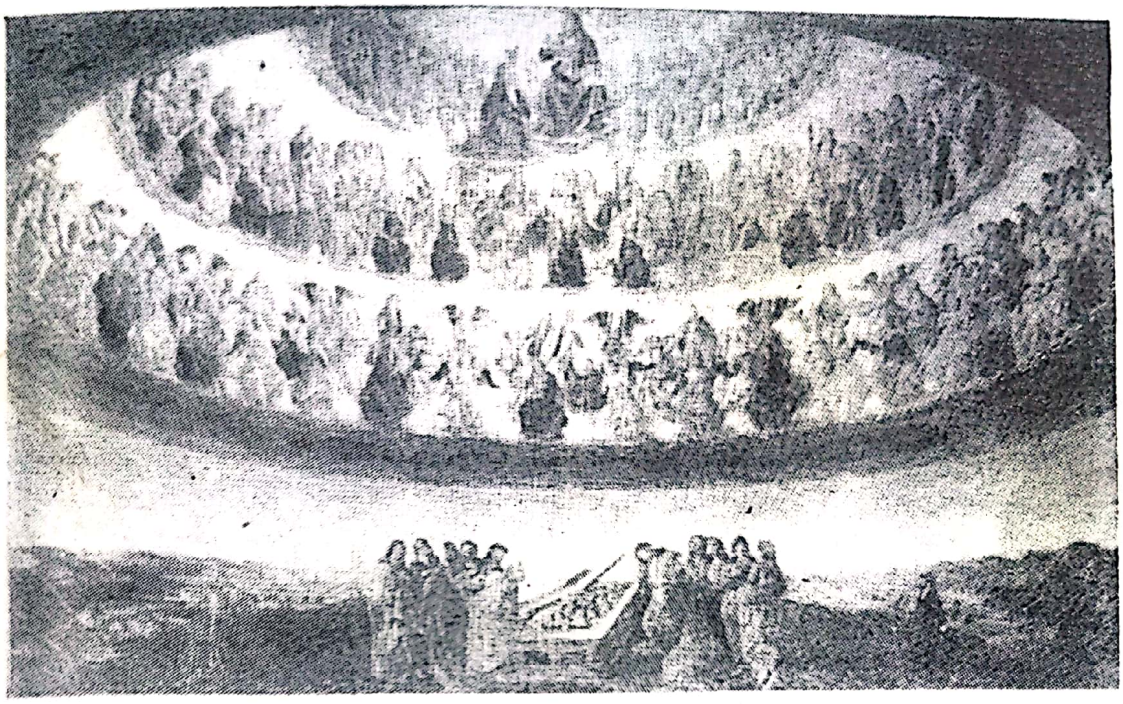


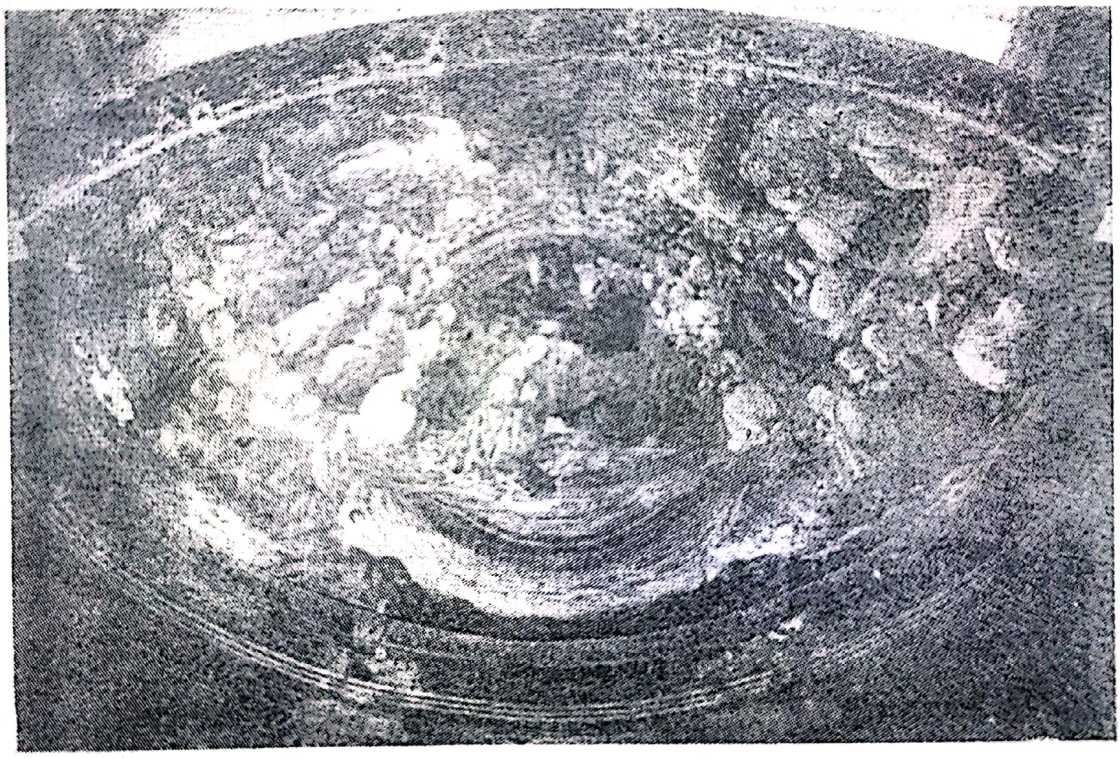



Scanned with OKEN Scanner

35 Luca DELLA ROBBIA: Medalioane de pe Campanila din Florența
*a*) *Orfeu*, detaliul Muzicii
*b*) *Un înțelept*, detaliul Filosofiei

Scanned with OKEN Scanner





36 *Paradisul*
*a*) BOTTICINI (Nat. Gal., Londra)
*b*) Filippo LIPPI (absidă, Catedrala din Spoleto)

Scanned with OKEN Scanner

37 *Paradisul*: Capela Chigi (Santa Maria del Popolo, Roma) cupolă, decor din mozaic

Scanned with OKEN Scanner

38 RAFAEL: Stanza della Segnatura: *putti* de pe cheile de boltă

*a) Focul*

*b) Pămîntul*

Scanned with OKEN Scanner

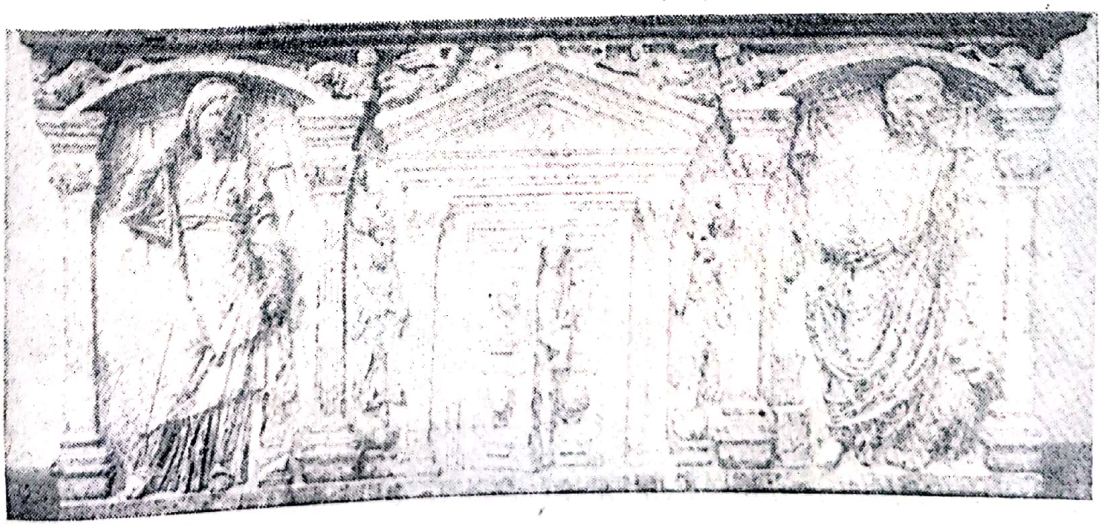
c) *Apa*

d) *Aerul*

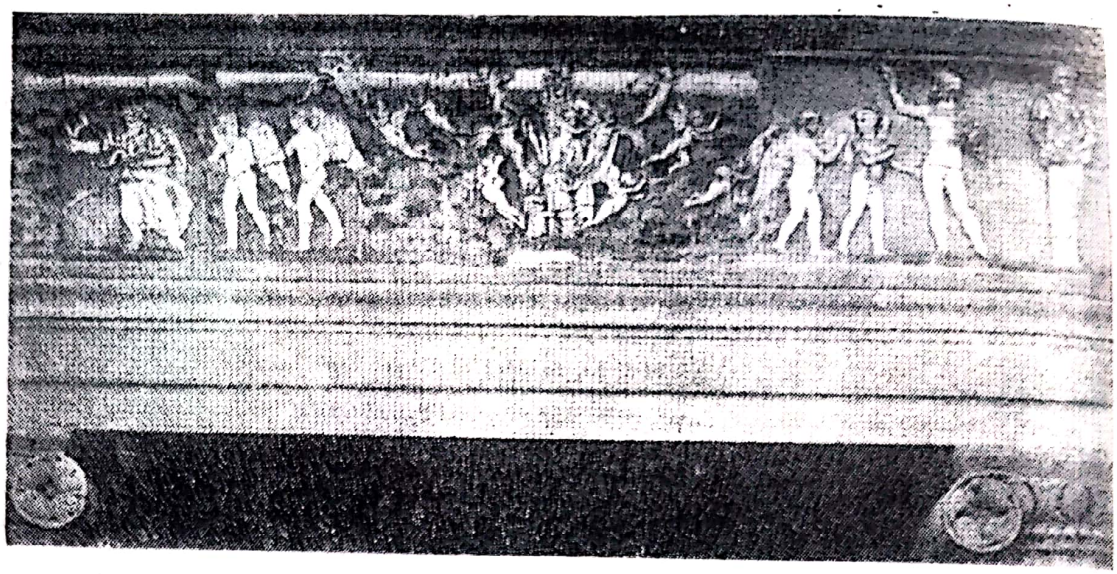
Scanned with OKEN Scanner

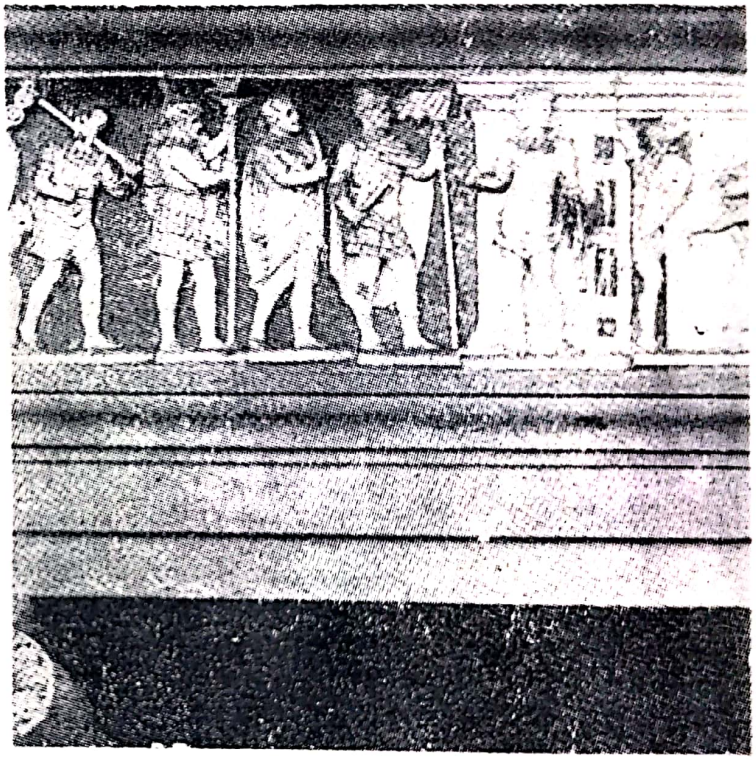
40. *Plafon din Stanza della Segnatura*: Alegoria Filosofiei

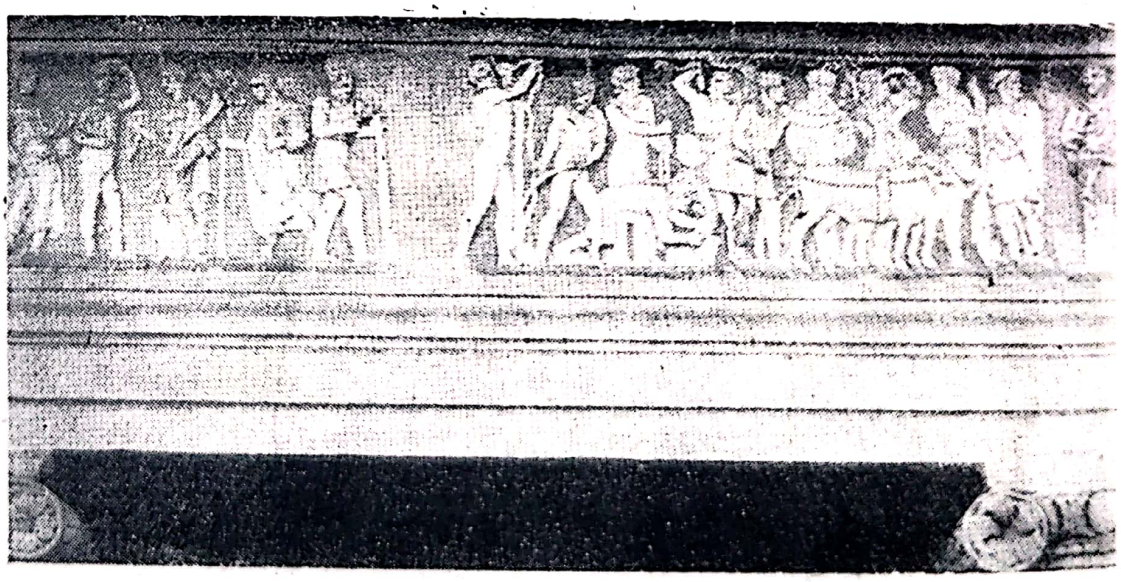
41 *Vila de la Poggio a Cajano*: Friza în majolică de pe porticul de la intrare, detaliu central
*a*) Ianus deschide Templul lui Marte
*b*) Sarcofag roman situat în fața Baptisteriului din Florența: Mercur Psihopomp



Scanned with OKEN Scanner

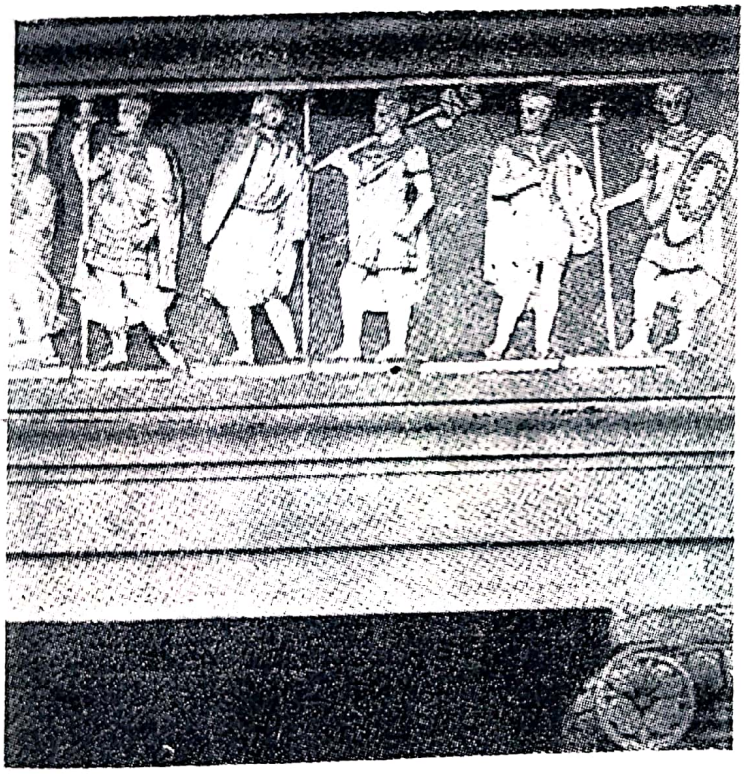


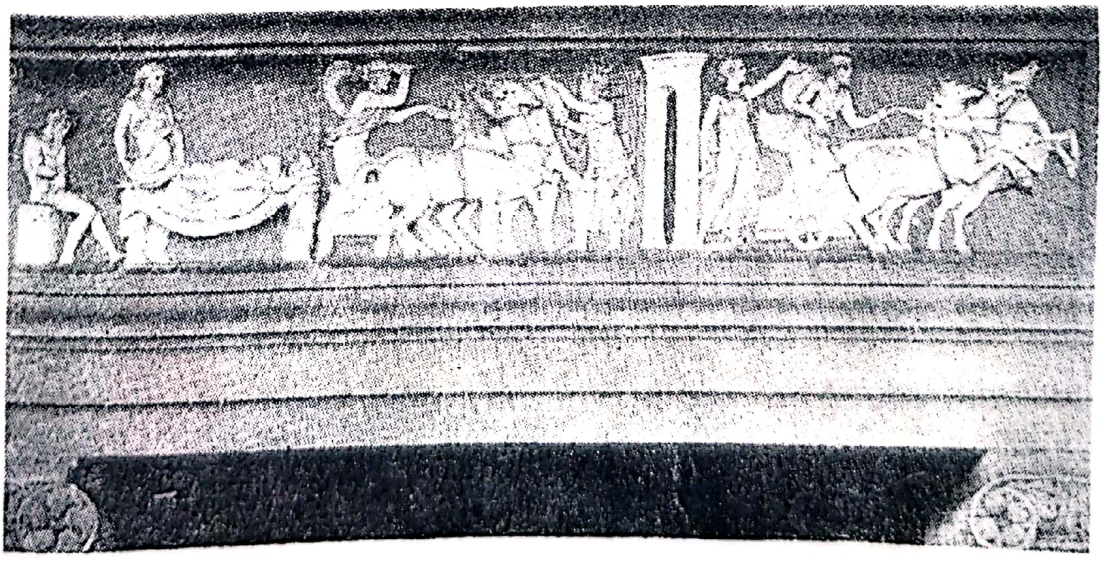




42 și 43 *Friză în majolică de la Poggio a Cajano*

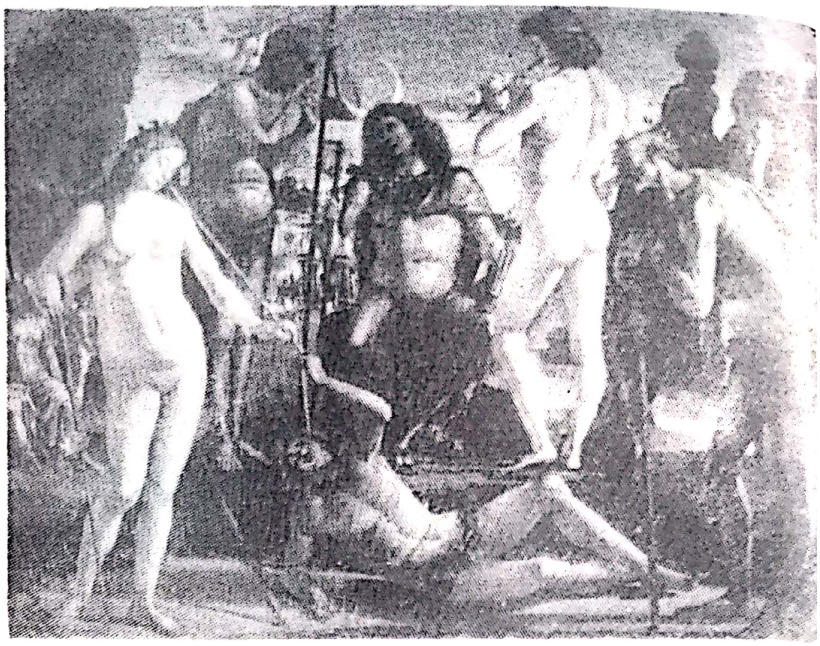
Scanned with OKEN Scanner



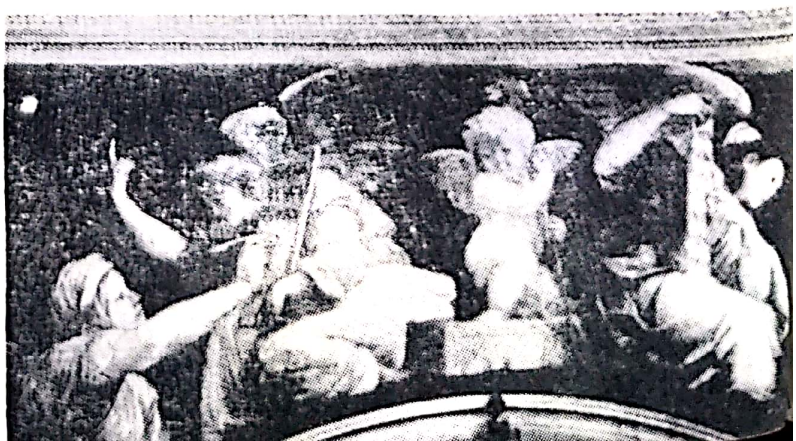


Scanned with OKEN Scanner

44 SIGNORELLI: Triumful lui Pan (odinioară Kaiser Friedrich Museum, Berlin), distrus în 1945



45 *a*) SIGNORELLI; Capela San Brizio, cit.; detaliu de la baza frescei: *Empedocle*
*b*) RAFAEL: Capela de la Santa Maria della Pace (Roma): detaliu din *Arcul Sibilelor*



Scanned with OKEN Scanner

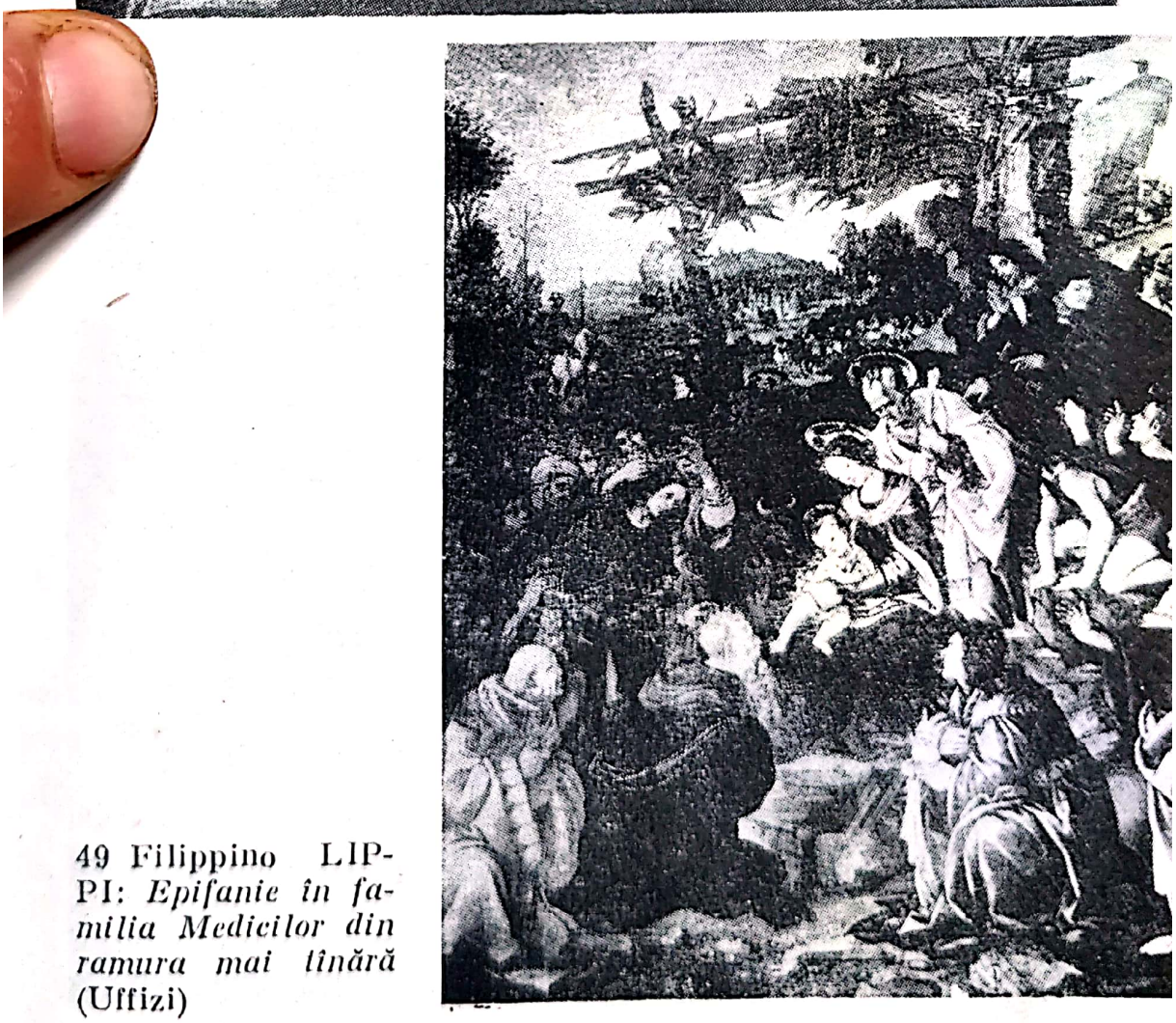
46 BOTTICELLI: *Adorația Magilor medicceană* (Uffizi)

Scanned with OKEN Scanner

47 *a*) *Cronică ilustrată*, cit.; Magul Hostanes
*b*) GHIRLANDAIO: *Epifanie la sarcofagul lui Fulvius Augur* (Uffizi)

Scanned with OKEN Scanner

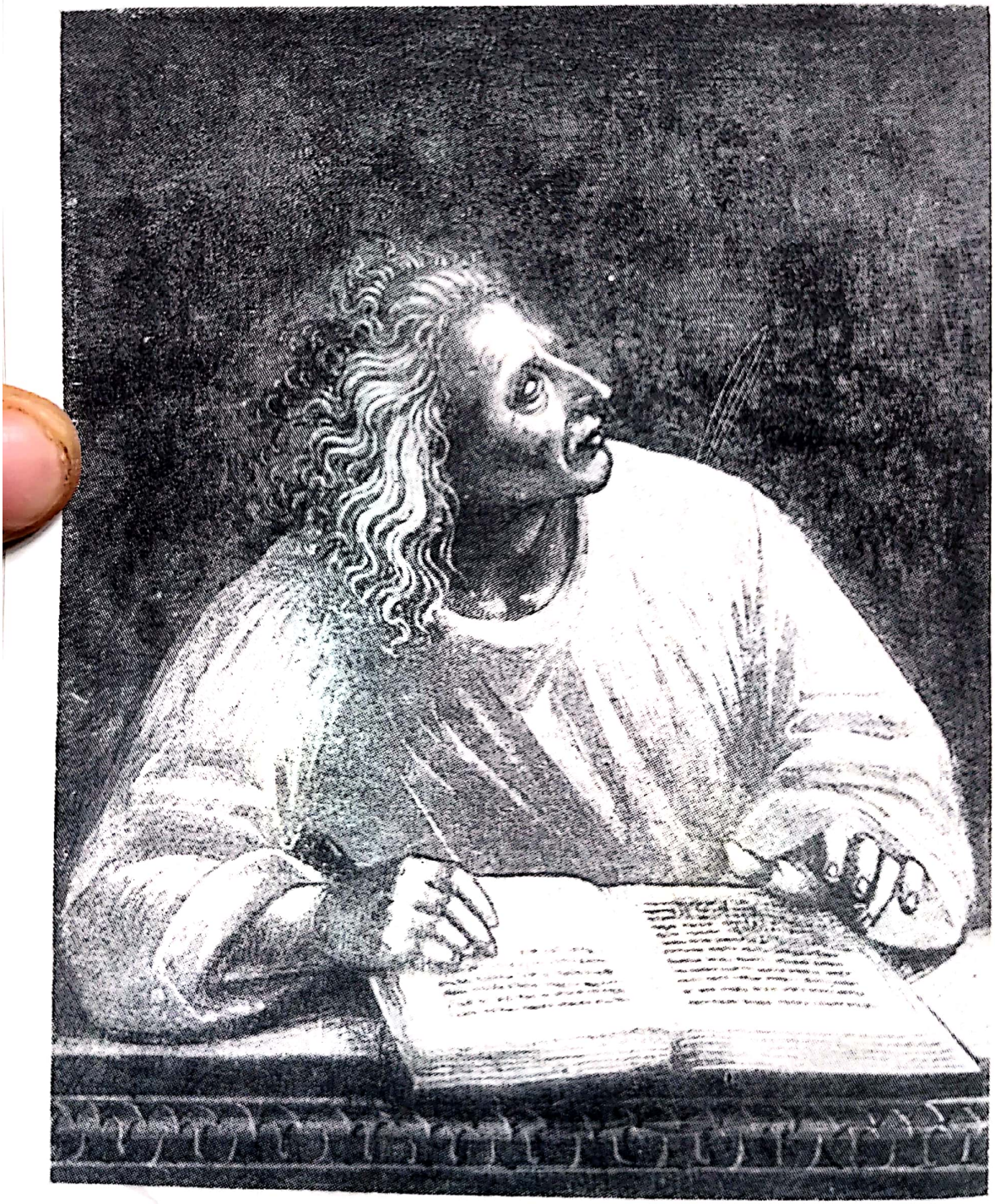
48 LEONARDO DA VINCI: *Epifanie neterminată* (Uffizi), partea centrală



49 Filippino LIPPI: *Epifanie în familia Medicilor din ramura mai tînără* (Uffizi)

Scanned with OKEN Scanner

50 SIGNORELLI: Capela San Brizio, cit.; *Virgiliu*, detaliu de la baza frescei



Scanned with OKEN Scanner

51 BOTTICELLI: *Sfîntul Augustin* (Ognissanti, Florența); detaliu

Scanned with OKEN Scanner

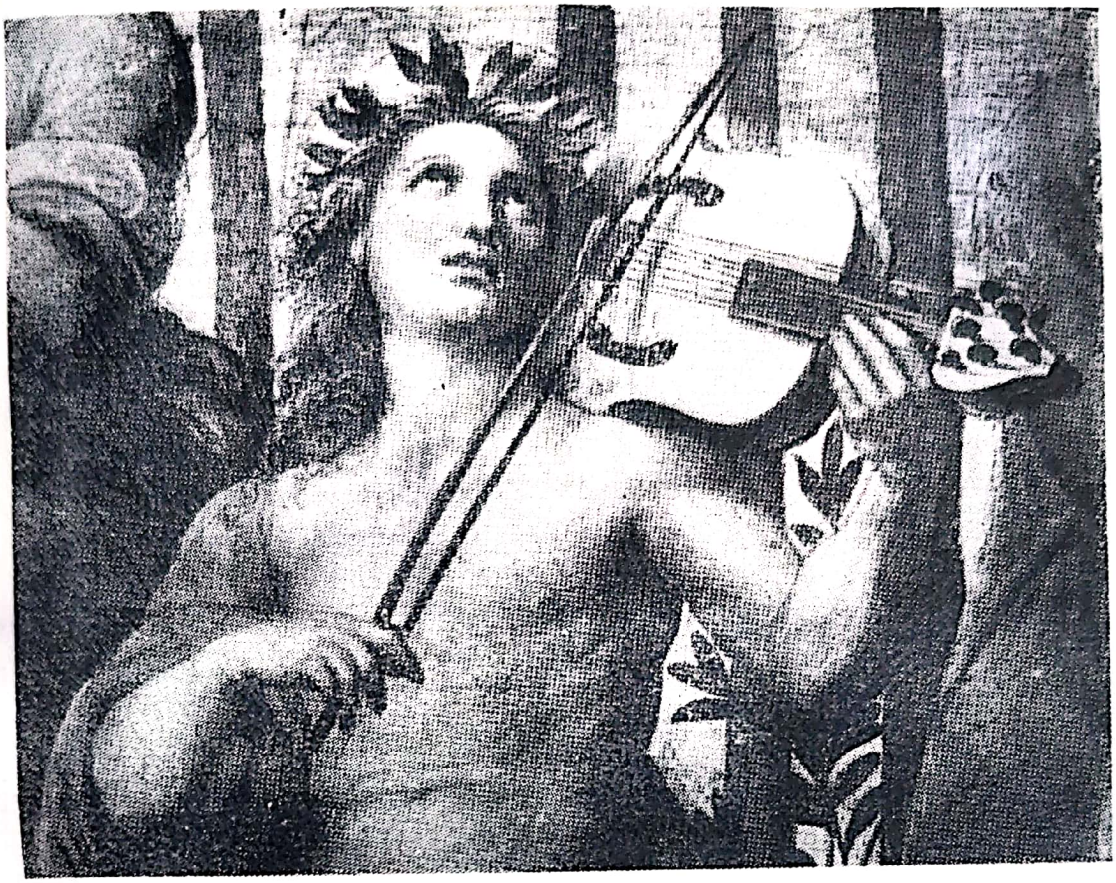
52 *a*) RAFAEL: *Parnas*, frescă cit.; Virgiliu lîngă Staţiu
*b*) *Cronică ilustrată* cit.; Virgiliu şi Aristotel

Scanned with OKEN Scanner

53 *a*) Anonim florentin: *Scipion*, relief Luvru)

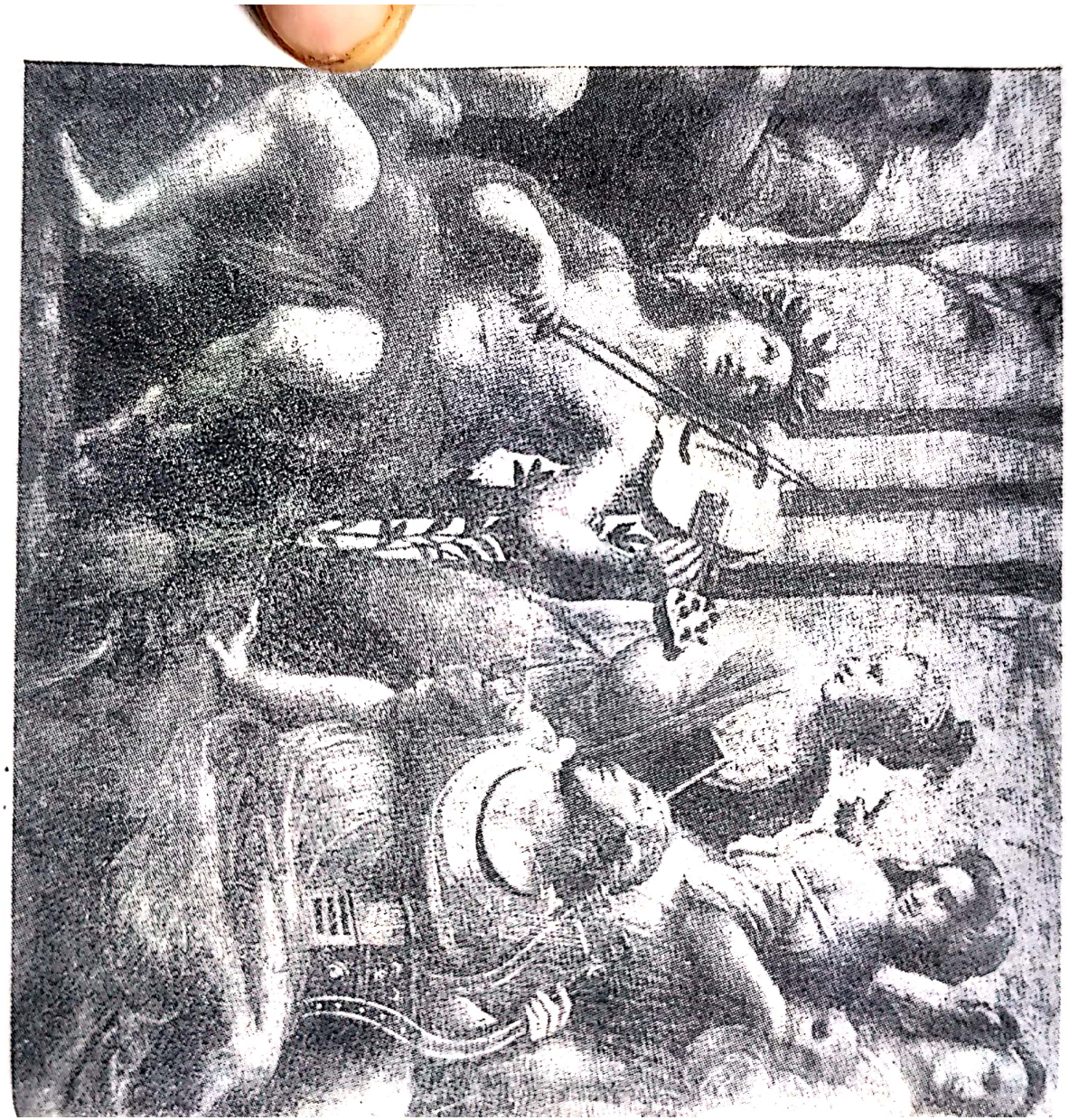
*b*) VERROCCHIO: *Statuia lui Colleone* (Piața SS. Giovanni e Paolo, Veneția), detaliu: chipul și casca

Scanned with OKEN Scanner



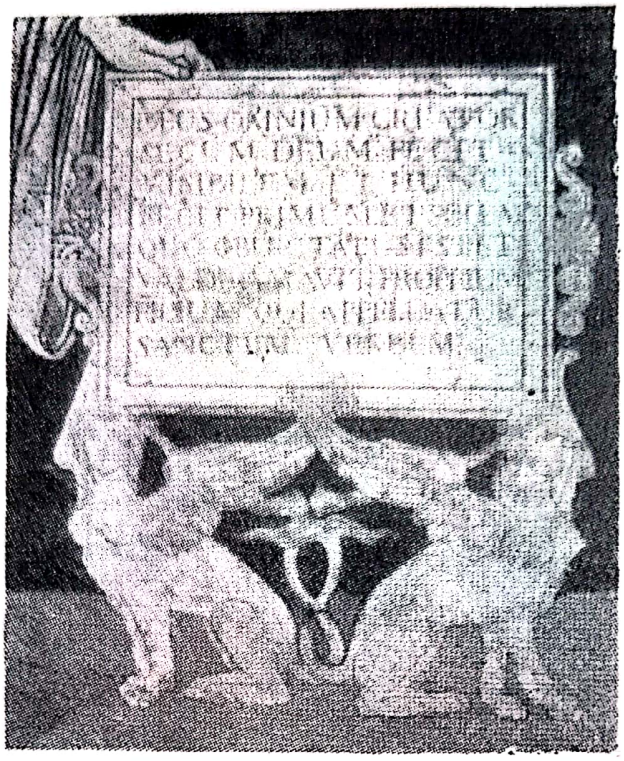
54 *a*) RAFAEL: *Frescă din Parnas*: Apollo, detaliu
*b*) BERTOLDO: *Orfeu*, bronz (Bargello), detaliu

Scanned with OKEN Scanner

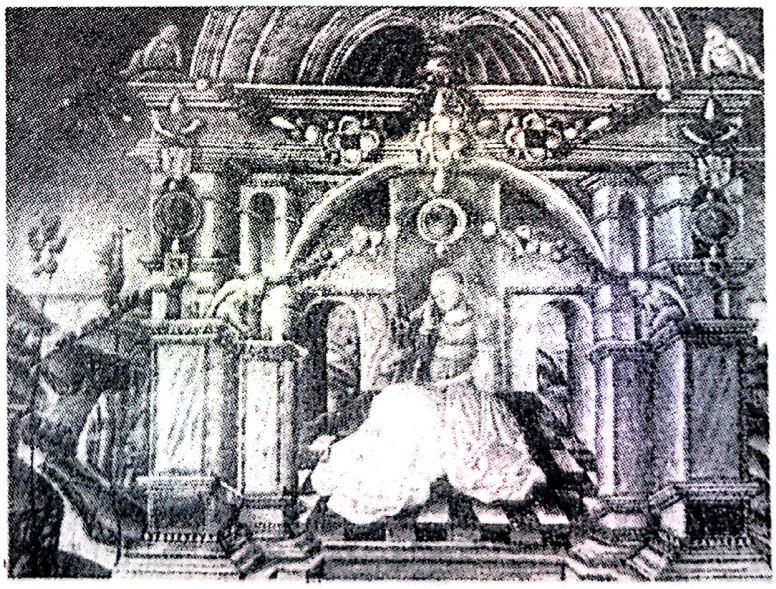


55 *Lira necurbată*
*a*) RAFAEL: *Frescă din Parnas*, detaliu: Muză așezată ținînd lira
*b*) F. DI GIORGIO: Desen (Uffizi) după sarcofag
*c*) Sarcofag antic al lui Apollo și Muzele (Muzeul Termelor, Roma), detaliu

Scanned with OKEN Scanner

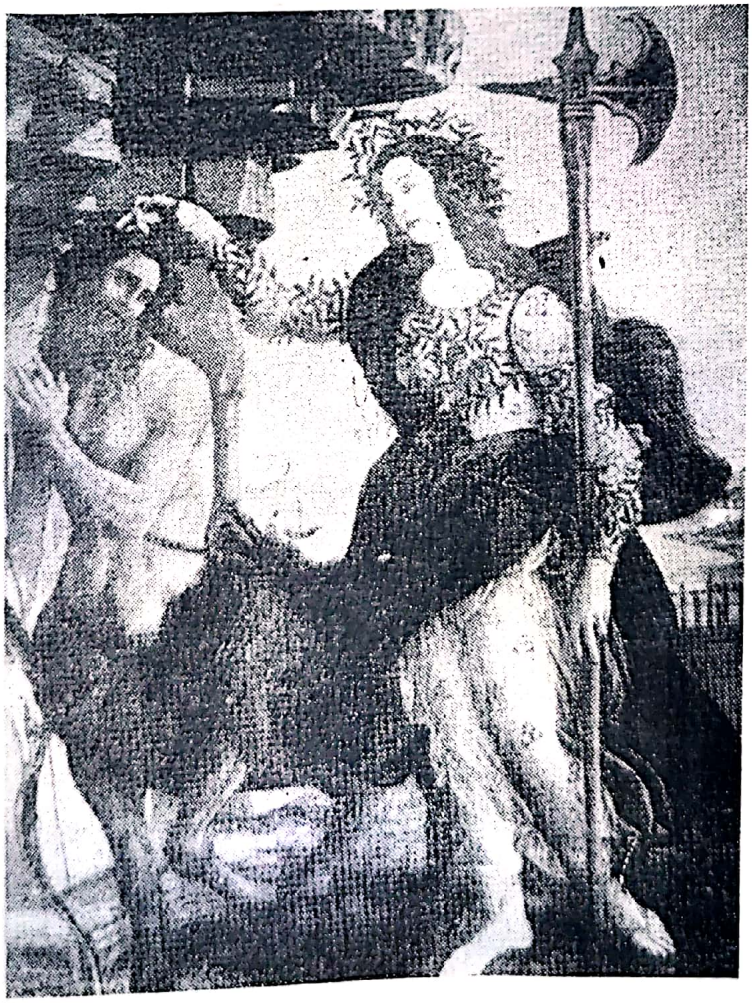


56 *Sfinxul*
*a*) Pavimentul catedralei din Siena; detaliu din panoul lui Mercur Trismegistul
*b*) A. POLLAIUOLO: Mormîntul lui Sixt al IV-lea; detaliu din alegoria *Philosophia*



Scanned with OKEN Scanner

57 *Pallas*
*a*) Ușă în marchetărie, Palatul din Urbino, după desen de Botticelli
*b*) BOTTICELLI: *Pallas și centaurul* (Uffizi)



Scanned with OKEN Scanner

58 *a*) BERTOLDO: *Educația lui Eros*, medalie
*b*) Niccolo FIORENTINO: *Medalie a lui Pico*, revers: Gra-țiile

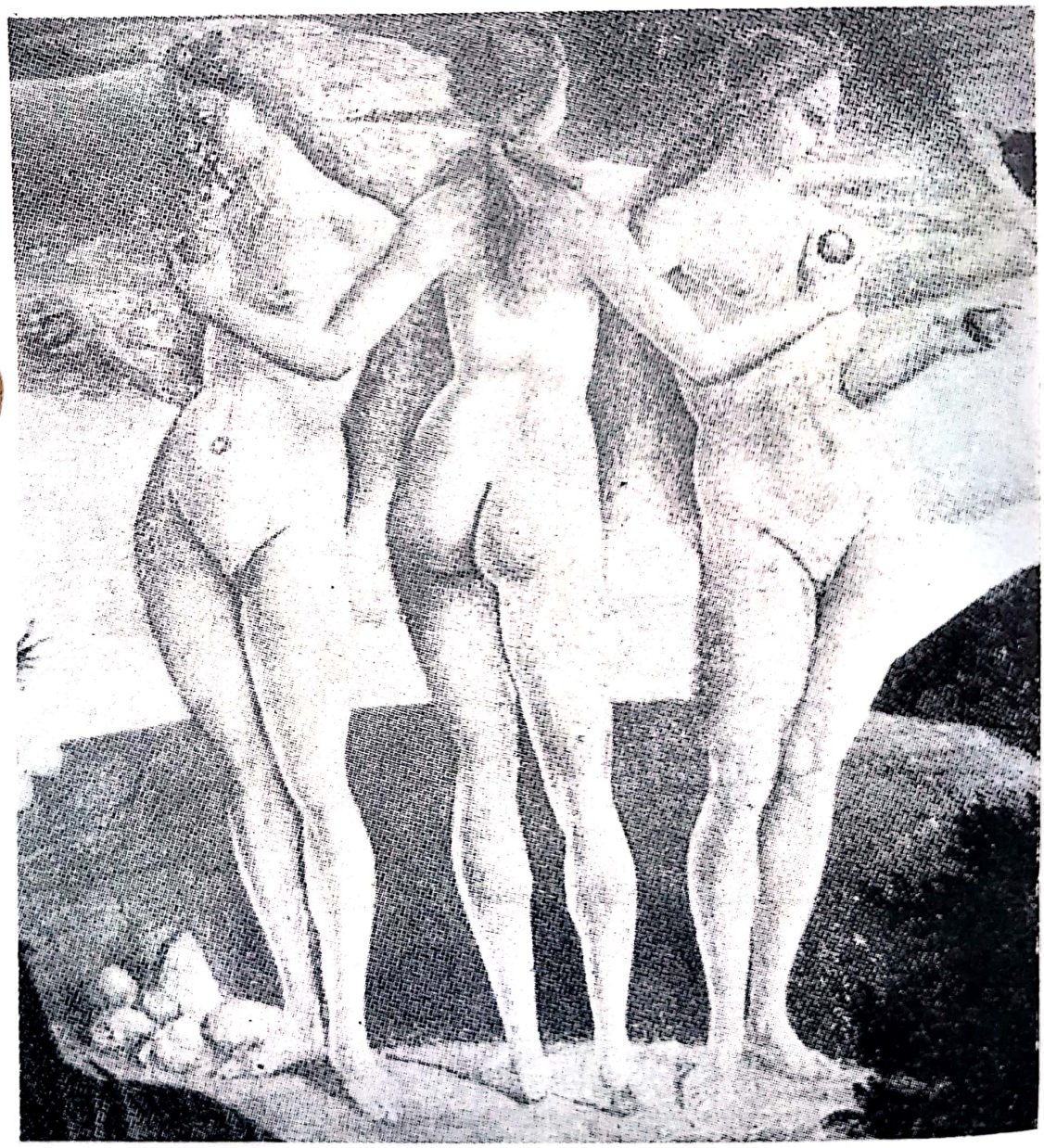
Scanned with OKEN Scanner

59 *Graţiile*

*a*) BOTTICELLI, *La Primavera* (Uffizi), detaliu din stînga

Scanned with OKEN Scanner

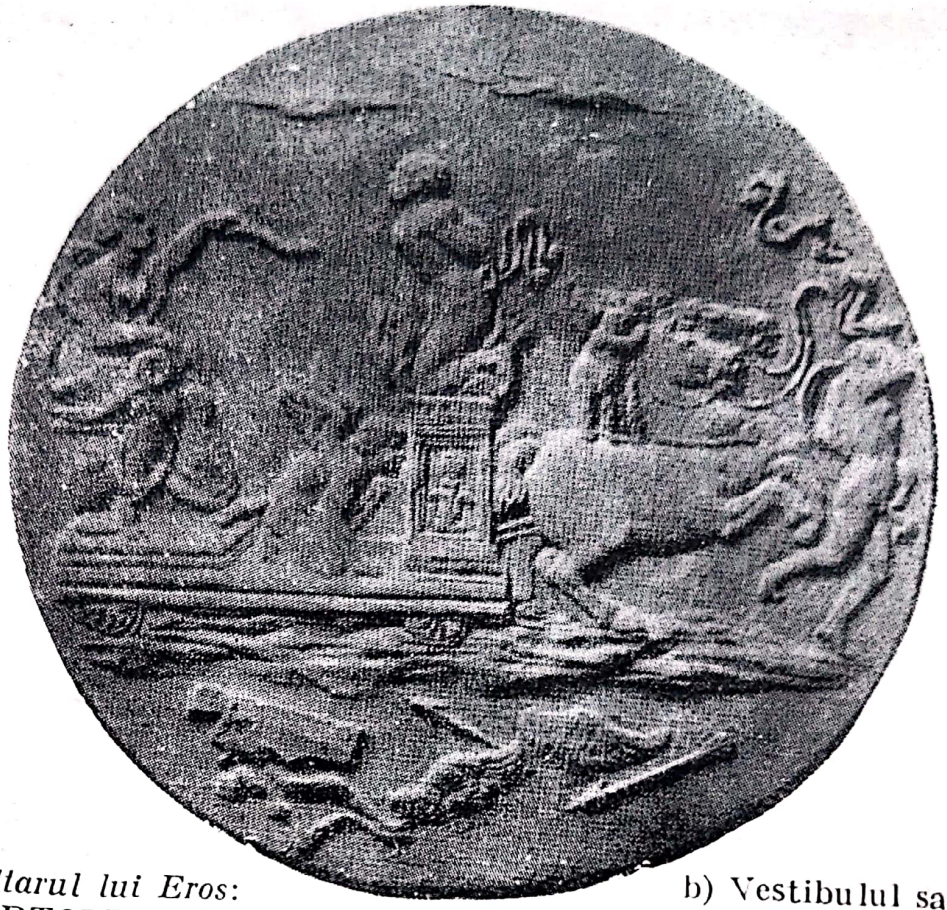
*b*) F. DEL COSSA, *Luna aprilie*, frescă din Palatul Schifanoia, Ferrara: detaliu



Scanned with OKEN Scanner

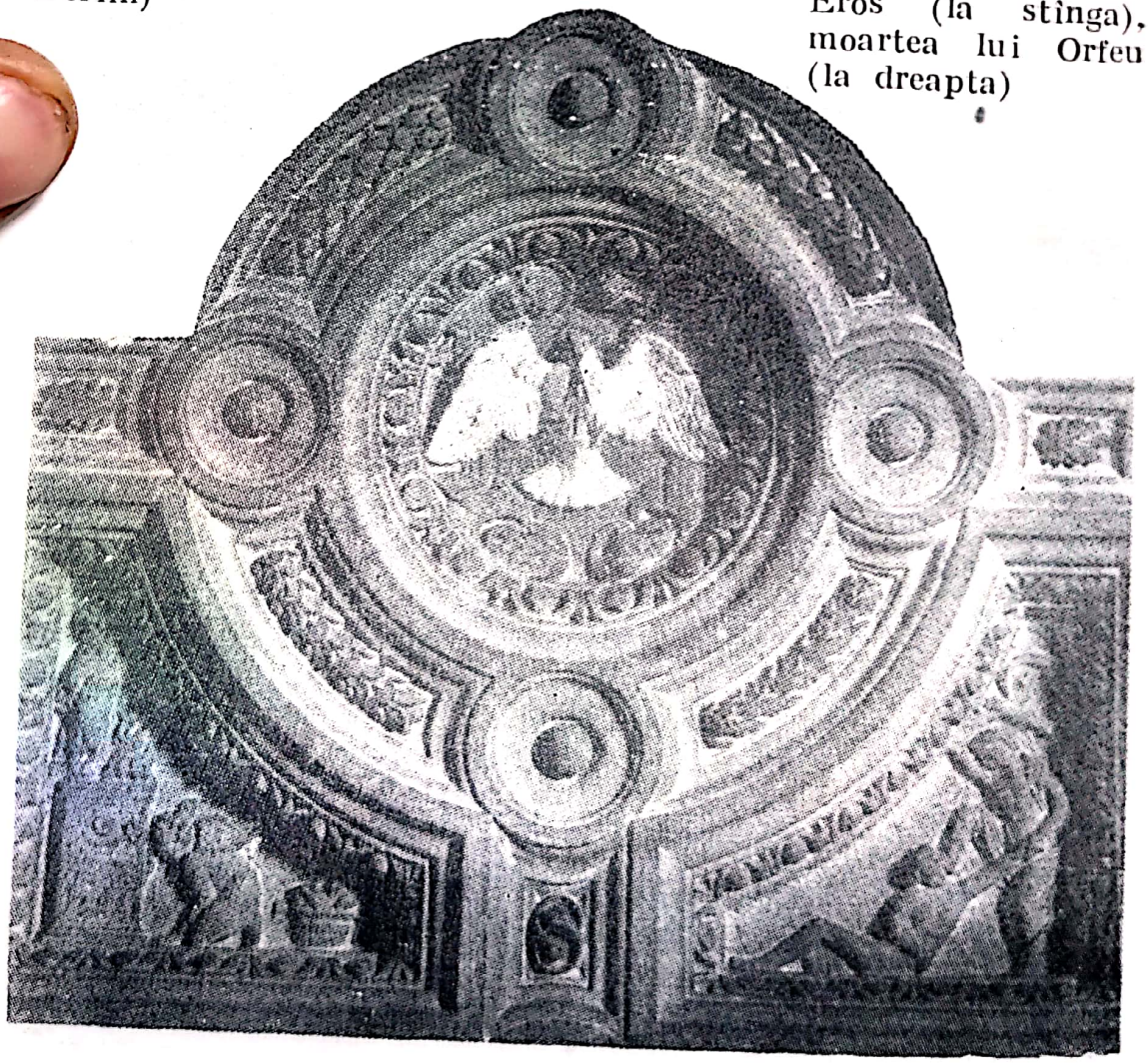
60 GHERARDO și MONTE DEL FORA: Ms. din tratatul *De Spiritu Sancto* de Didymos (Pierpont Morgan Library, New York)

Scanned with OKEN Scanner

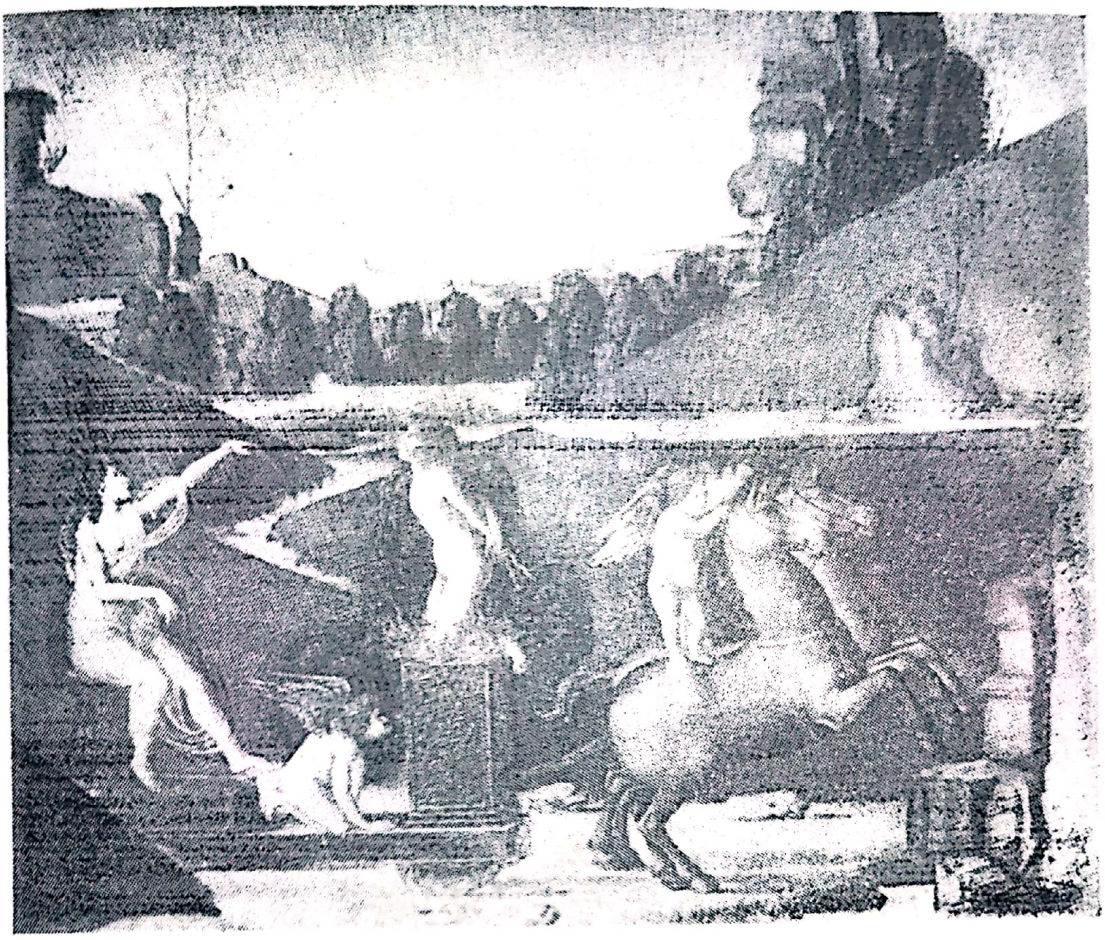


61 *Altarul lui Eros*: *a*) BERTOLDO: Revers al unei medalii (Cabinet de Medalii, Berlin)

b) Vestibulul sacristiei de la Santo Spirito: casetele bolții, detaliu: altarul lui Eros (la stînga), moartea lui Orfeu (la dreapta)



Scanned with OKEN Scanner

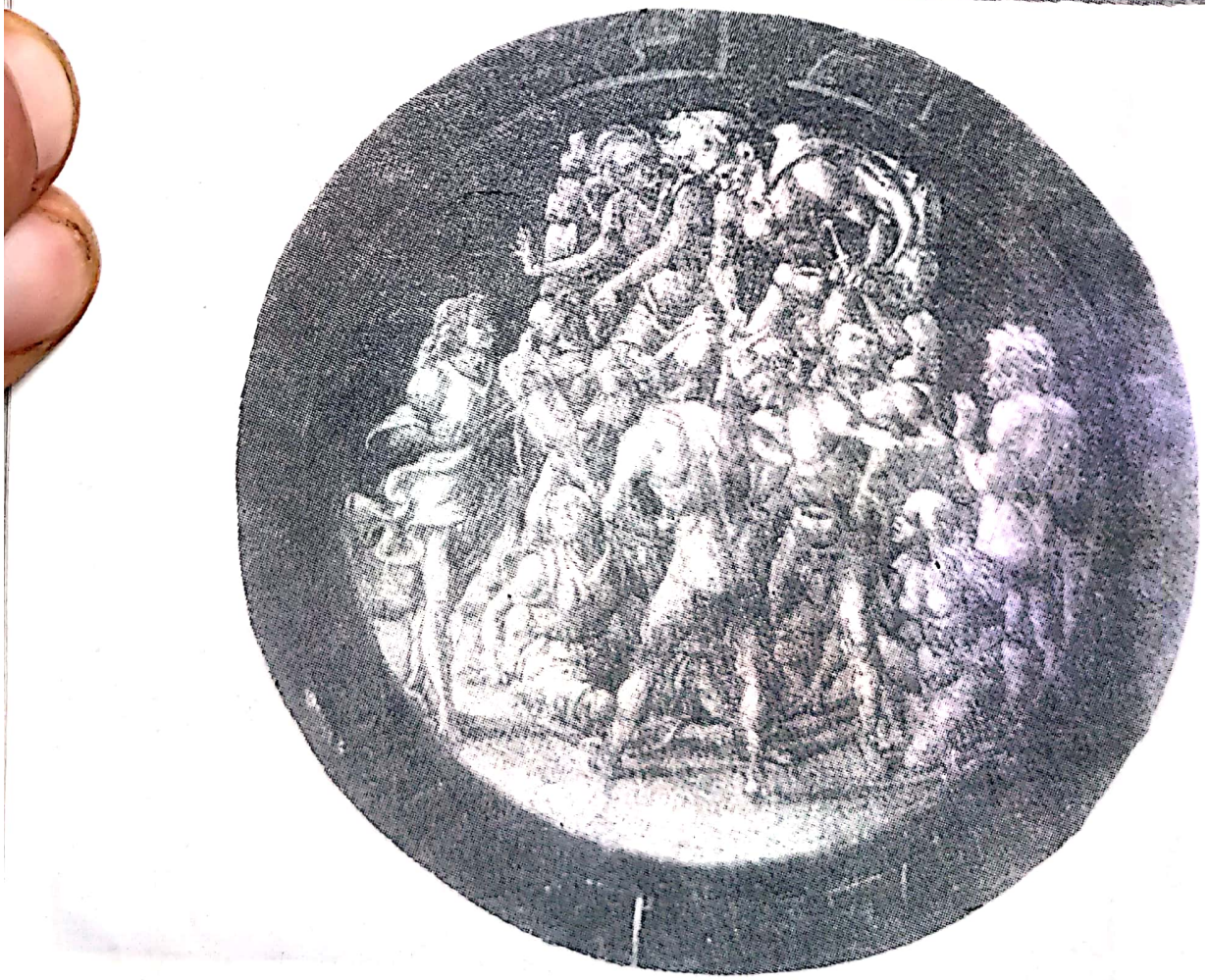


62 *a*) Panou florentin: *Alegoria lui Eros* (Wallace Coll., Londra)

*b*) Panou de pe cassone: *Alegoria castității*

Scanned with OKEN Scanner

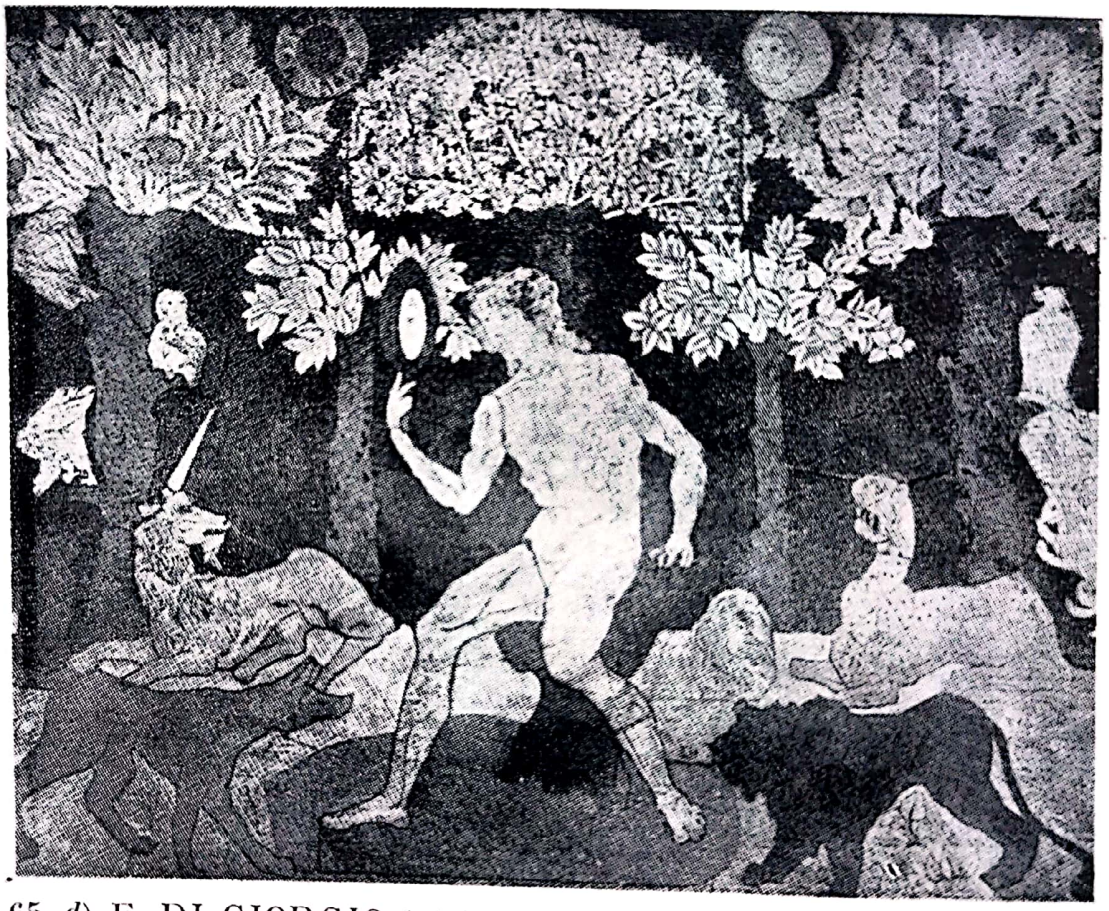
63 BERTOLDO: *Educația lui Eros*, plachetă (Victoria and Albert Museum, Londra)



Scanned with OKEN Scanner

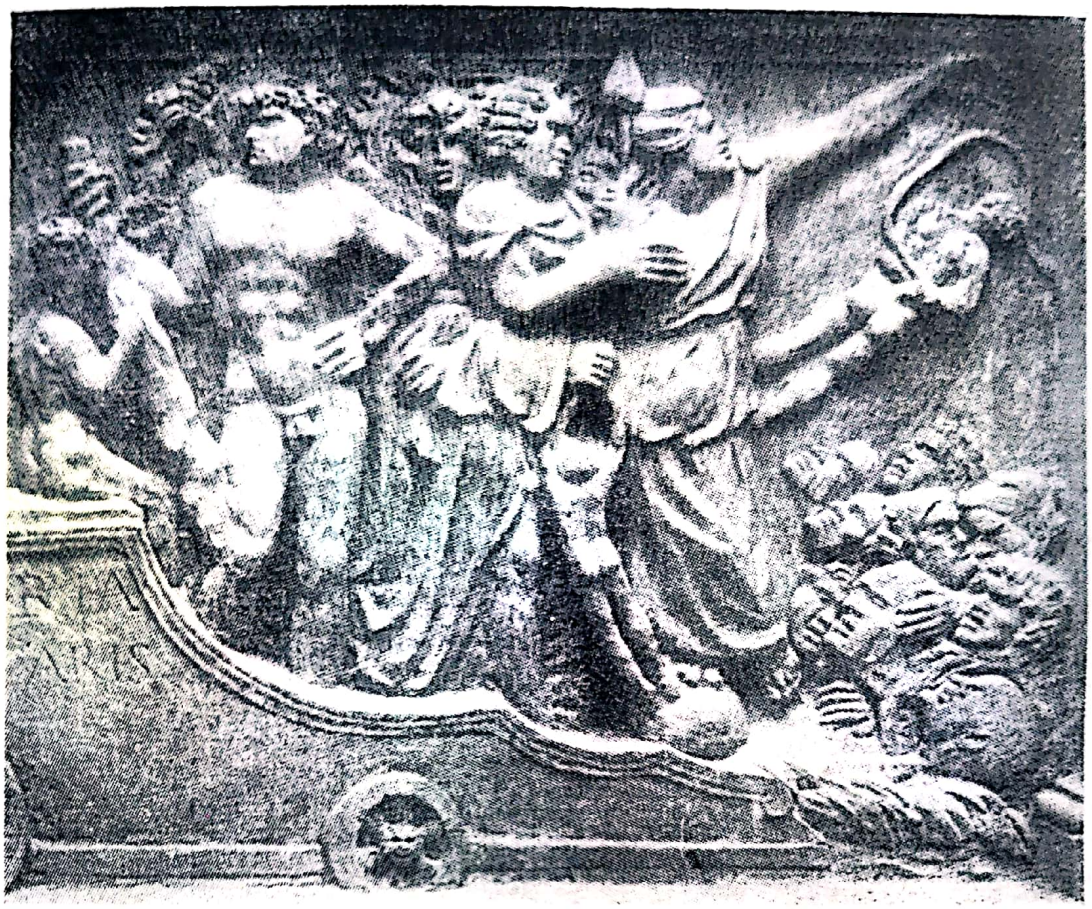
64 *Orfeu*
*a*) SIGNORELLI: Capela San Brizio din Orvieto, detaliu dintr-un medalion de la baza frescei
*b*) BERTOLDO: Friză din cortilă, Palatul lui B. Scala detaliu din *Quies*
*c*) J. DEL SELLAIO: *Legenda lui Orfeu*, panou de pe cassone

Scanned with OKEN Scanner



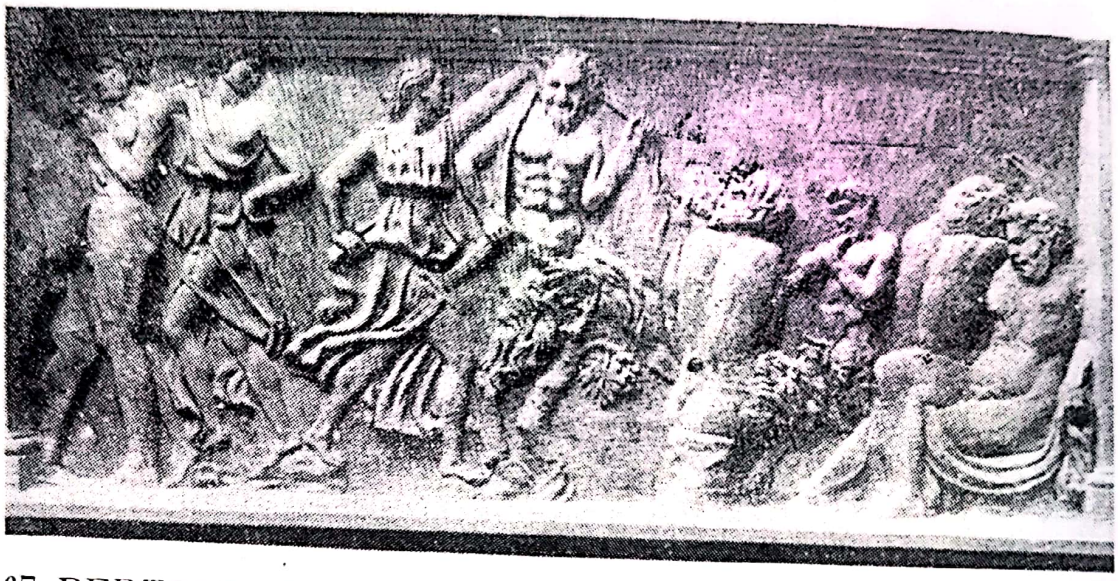
65 *d*) F. DI GIORGIO (atribuit lui): Paviment din capela Sfintei Ecaterina (Biserica Sfîntul Dominic, Siena)

Scanned with OKEN Scanner



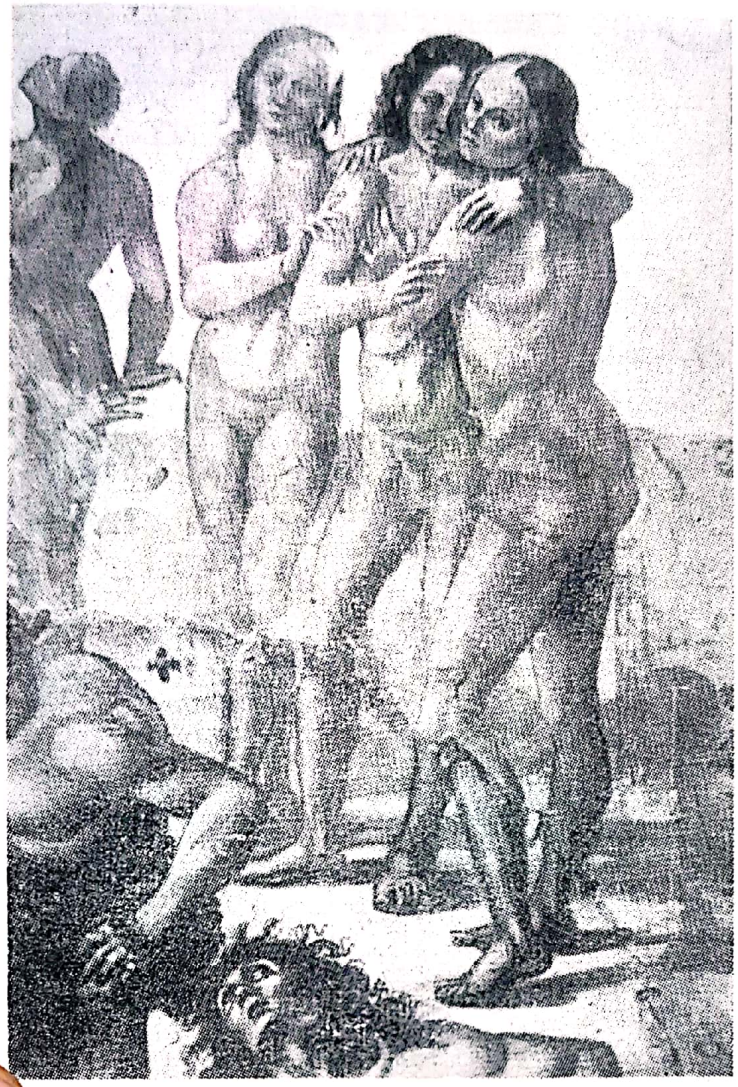
66 *Hercule*
*a*) BERTOLDO: Friză din curtea interioară (Palatul lui B. Scala) detaliu din *Gloria militaris*
*b*) POLLAIUOLO (atribuit lui): Statuetă din bronz (Col. Frick, New York)

Scanned with OKEN Scanner



67 BERTOLDO: Friză din cortile (Palatul lui B. Scala):
*a*) *Jurgium*
*b*) *Amor*

Scanned with OKEN Scanner

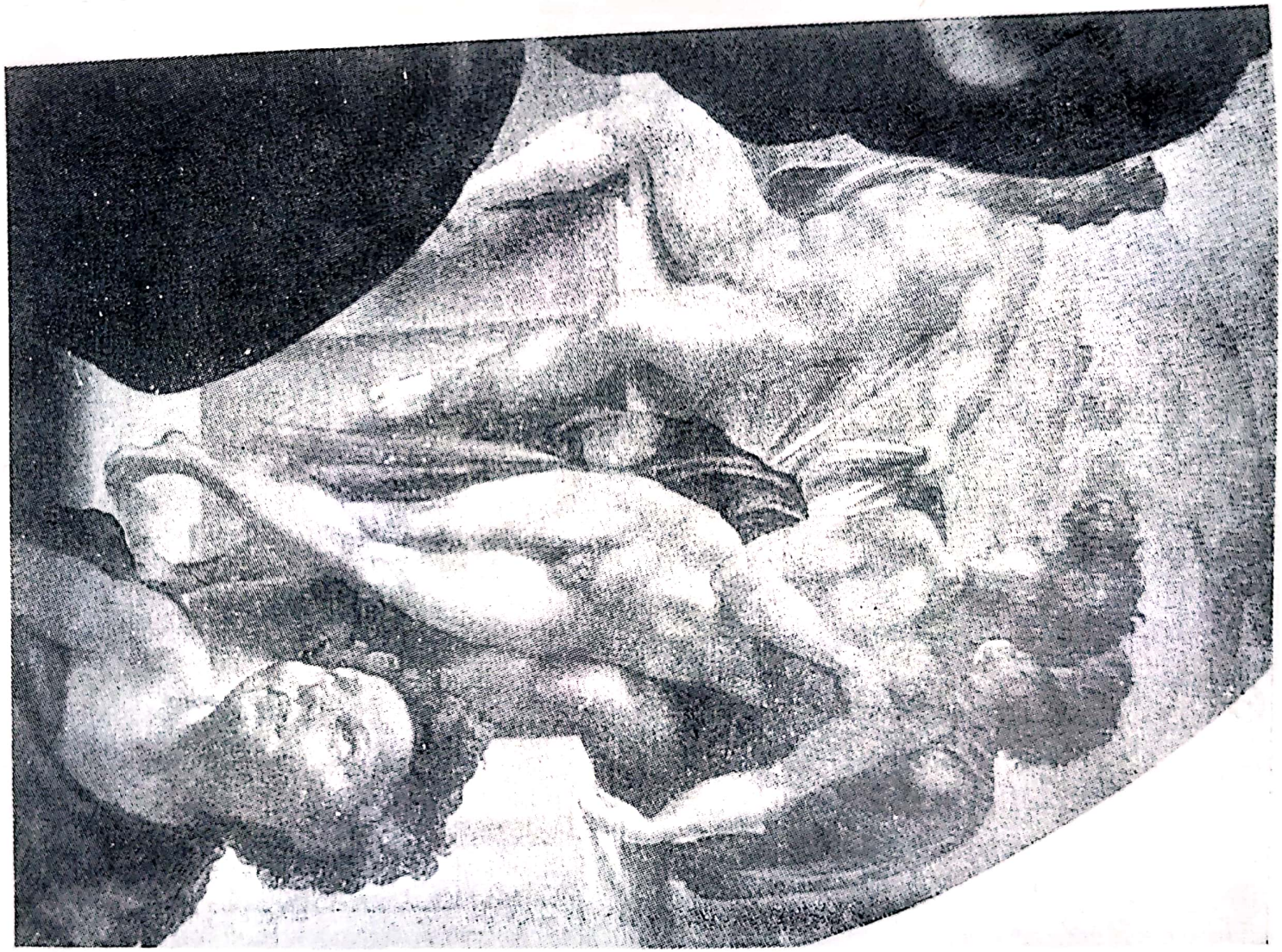


68 *a*) SIGNORELLI: Capela San Brizio, Orvieto: *Fresca reînvierii*, detaliu *b*) MICHELANGELO: *David*, marmură (Bargello)

Scanned with OKEN Scanner

69 *a*) LEONARDO DA VINCI: *Bătrîn și tînăr* (desen, 423 F, Uffizi)
*b*) MICHELANGELO: *Tondo Doni* (Uffizi), detaliu din fundal

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

70 BOTTICELLI: *Îngerul Buneivestiri*, frescă (San Martino alla Scala)

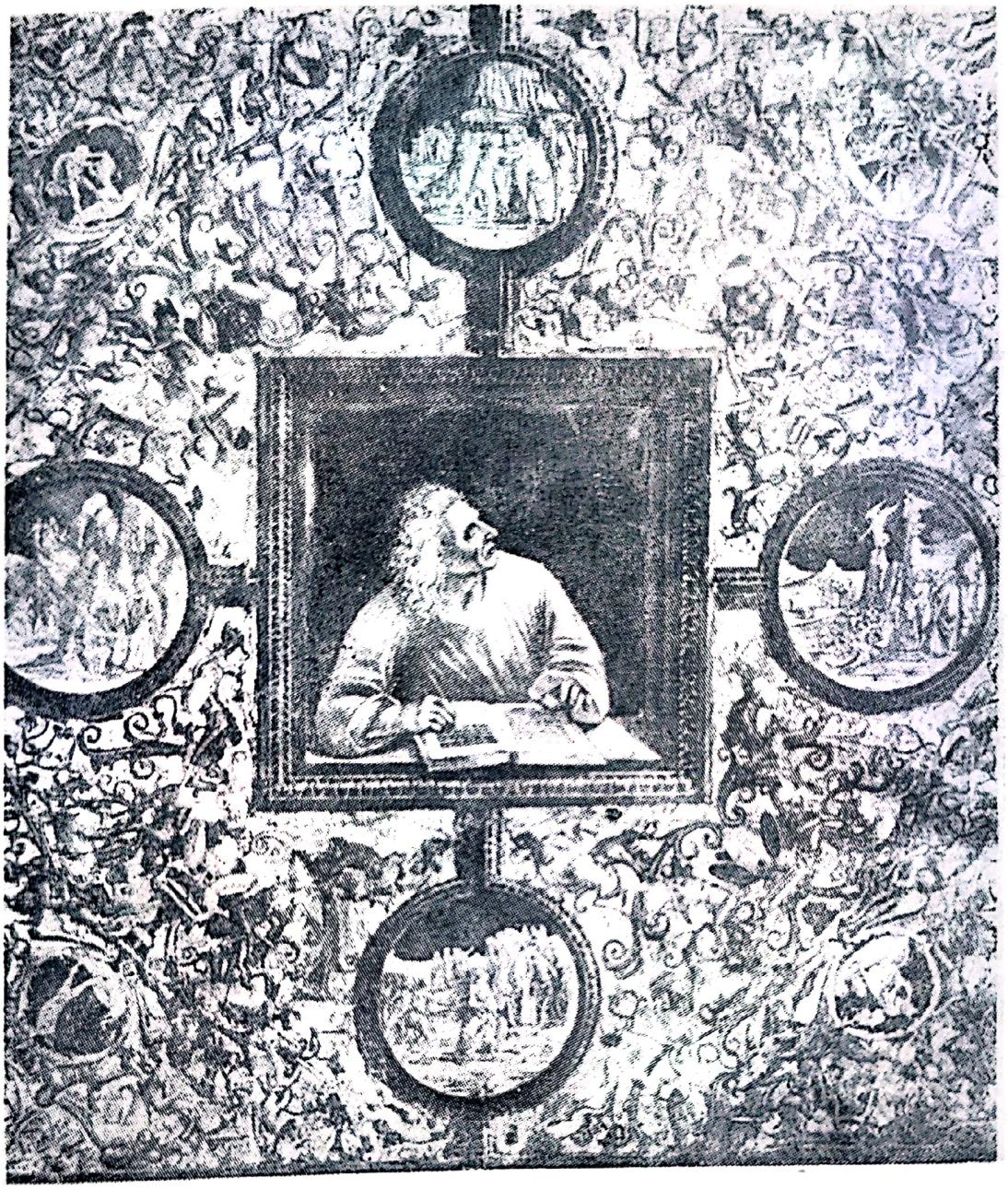
Scanned with OKEN Scanner

71 VERROCCHIO: *Înger*, model în teracotă (Luvru)

Scanned with OKEN Scanner

72 VERROCCHIO: *Tăierea capului Sfîntului Ioan*, placă de argint (Museo del Opera del Duomo, Florența)
*a*) și *b*) Detaliu cu cele două personaje

Scanned with OKEN Scanner



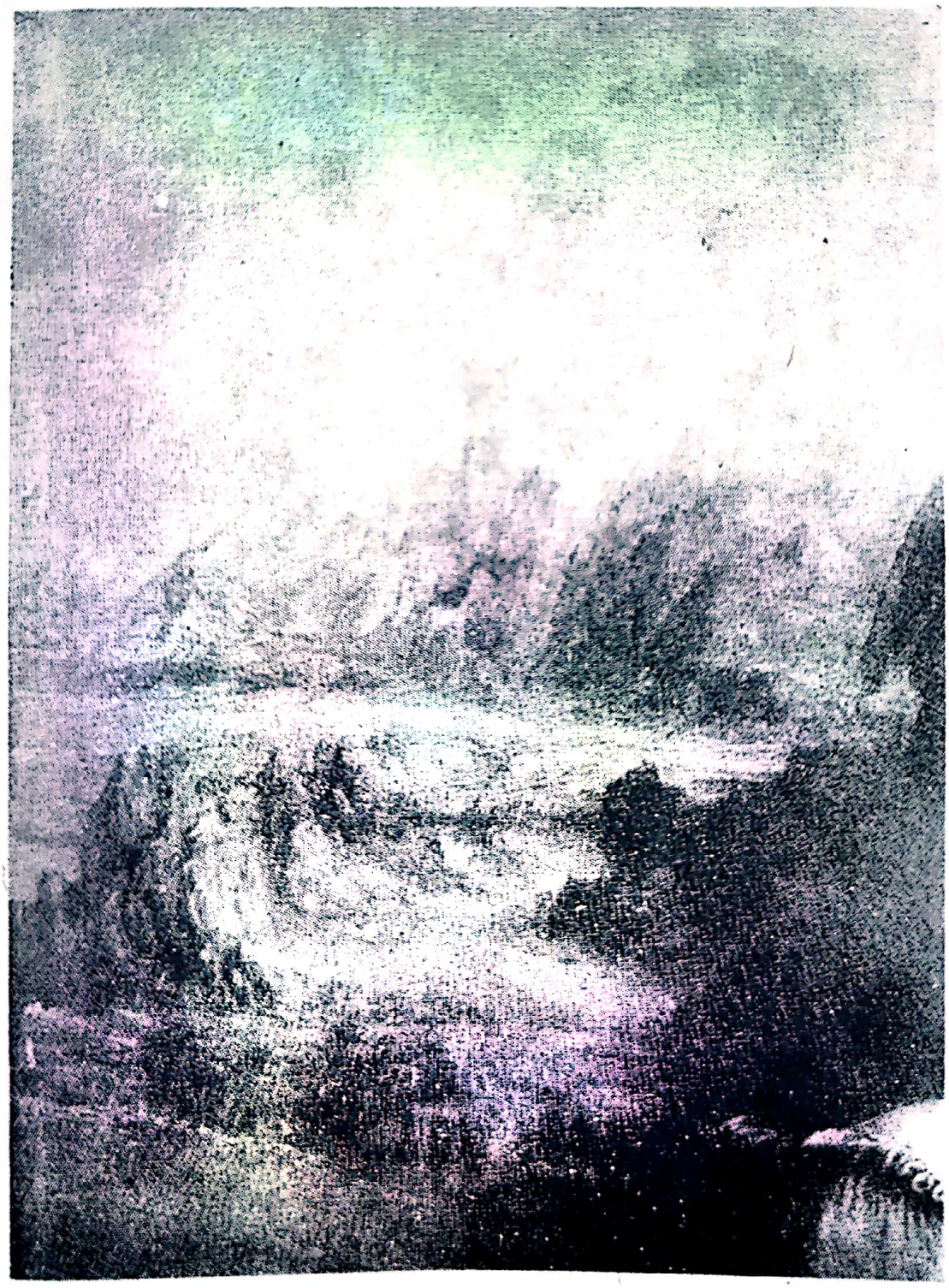
73 SIGNORELLI: Capela San Brizio din Orvieto: *Virgiliu*, scenă din Purgatoriu și figuri grotești

Scanned with OKEN Scanner

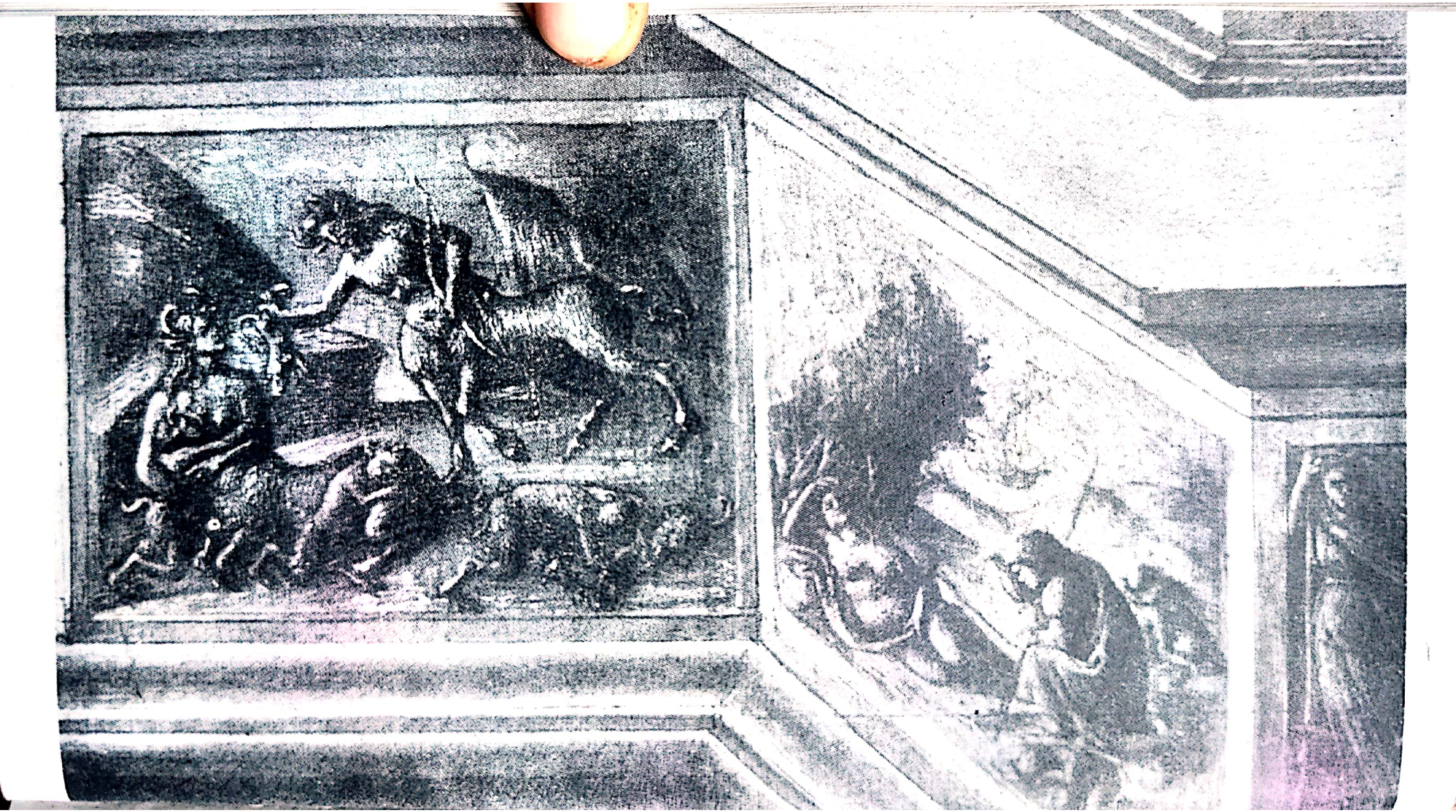
74 A. POLLAIUOLO: *Răpirea Dejaneirei* (Yale Art Gallery, S.U.A.) detaliu din peisaj

Scanned with OKEN Scanner

75 LEONARDO DA VINCI: *Sfinta Ana* (Luvru), detaliu din peisaj



Scanned with OKEN Scanner

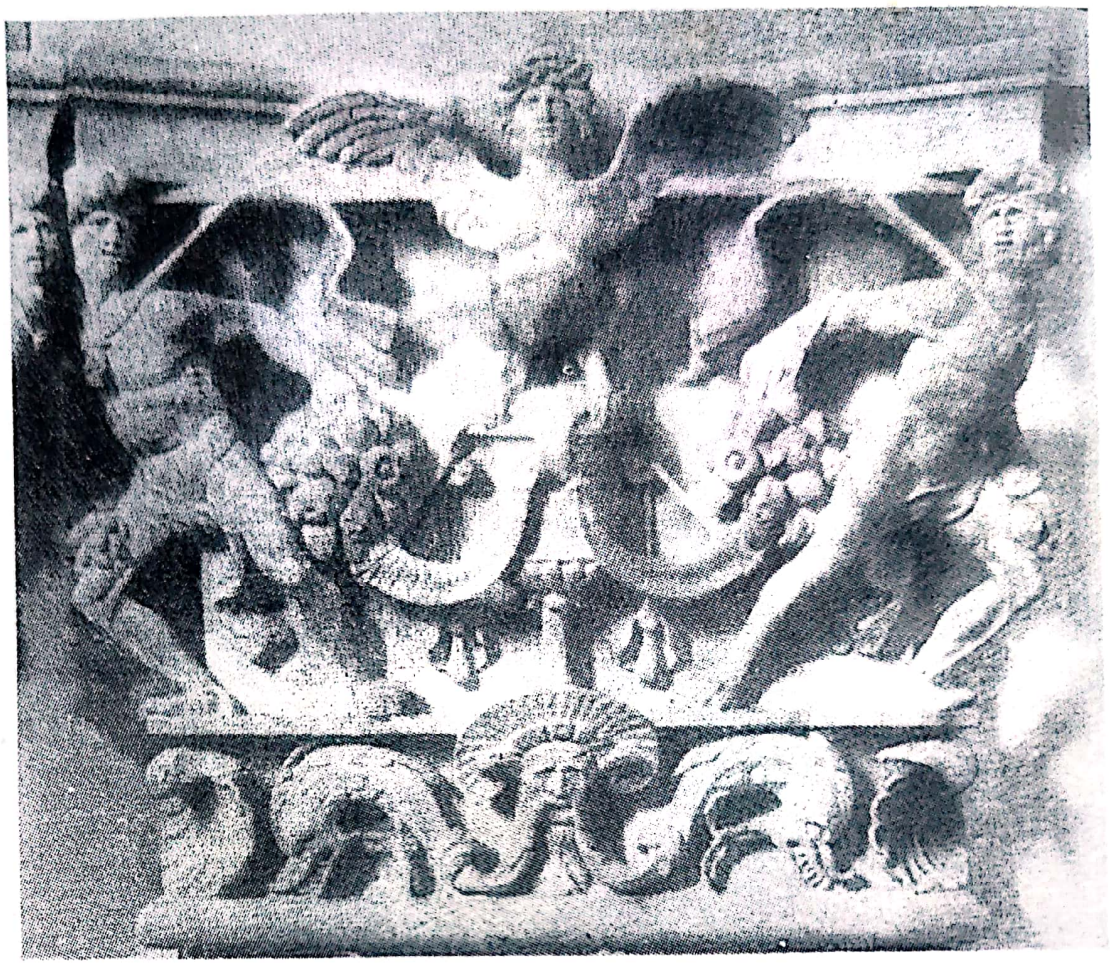


Scanned with OKEN Scanner

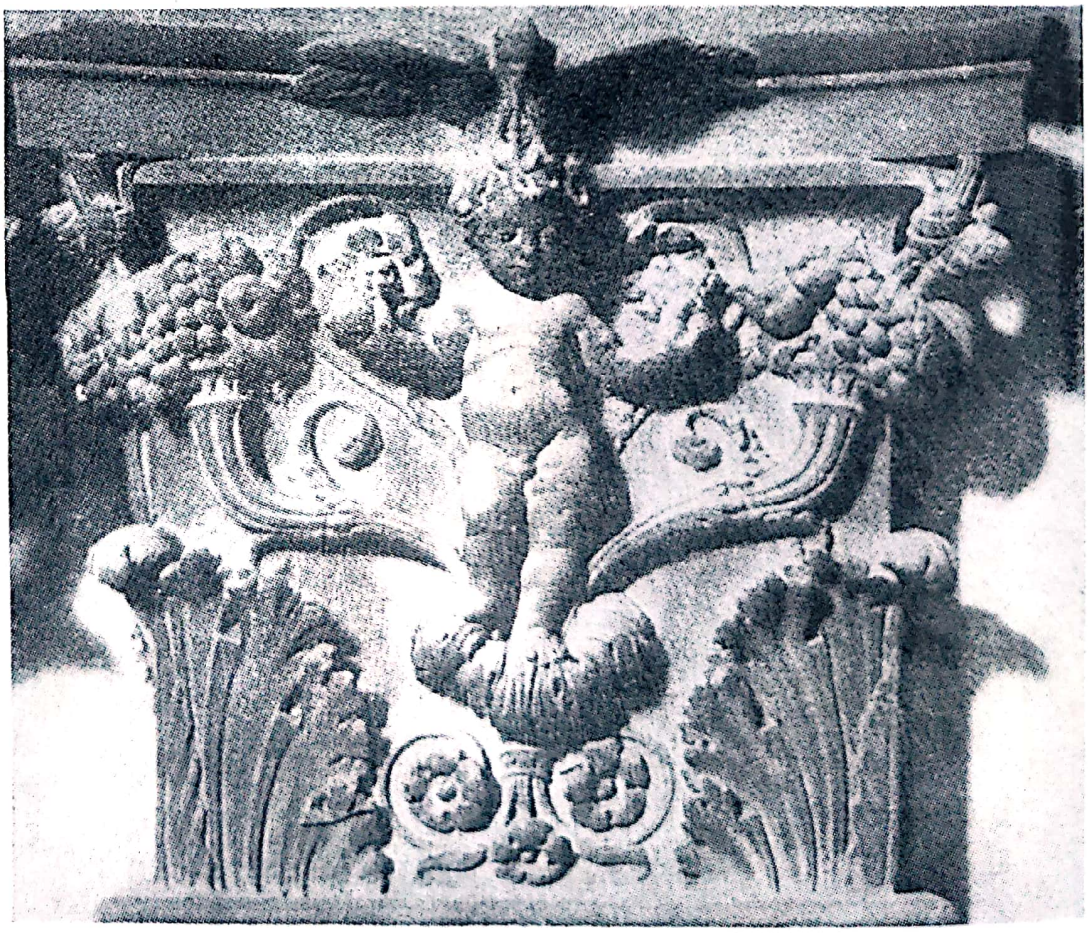
76 BOTTICELLI: *Calomnia* (Uffizi), detaliu din decorul cu personaje

77 BOTTICELLI: *Calomnia* (Uffizi), detaliu din decorul cu personaje

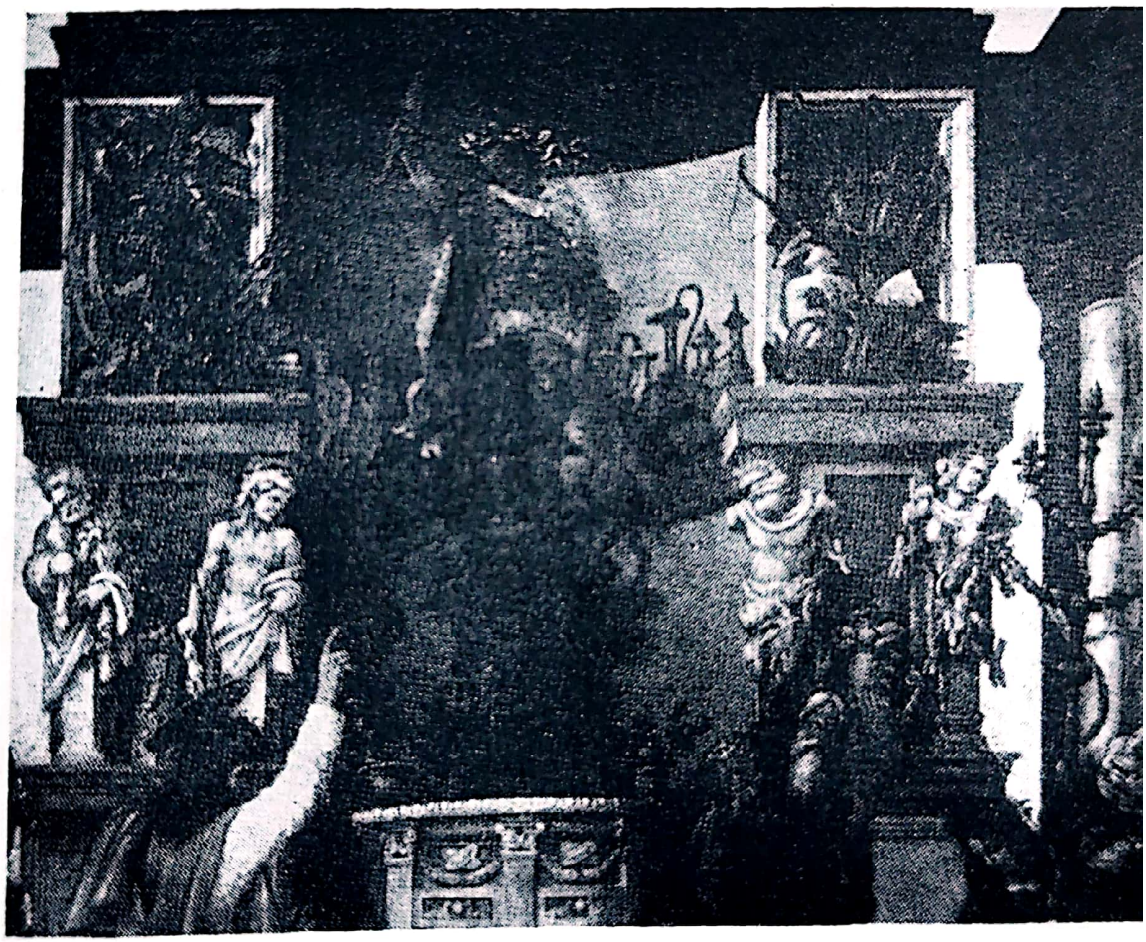
Scanned with OKEN Scanner



78 *a*) și *b*) G. DA SANGALLO și A. SANSOVINO: *Capiteluri din sacristia de la Santo Spirito*



Scanned with OKEN Scanner



*a*) Filippino LIPPI: *Miracolul Sfîntului Ioan*, frescă din capela Strozzi (Santa Maria Novella, Florența) detaliu din altarul lui Marte

Scanned with OKEN Scanner

*b*) Copie (de RUBENS) după LEONARDO DA VINCI: *Bătălia de la Anghiari* (Luvru) detaliu din casca și platoșa scutierului

Scanned with OKEN Scanner

*c*) MICHELANGELO: *Il „penseroso“* (Capela Medici, San Lorenzo, Florența), detaliu din cască

Scanned with OKEN Scanner

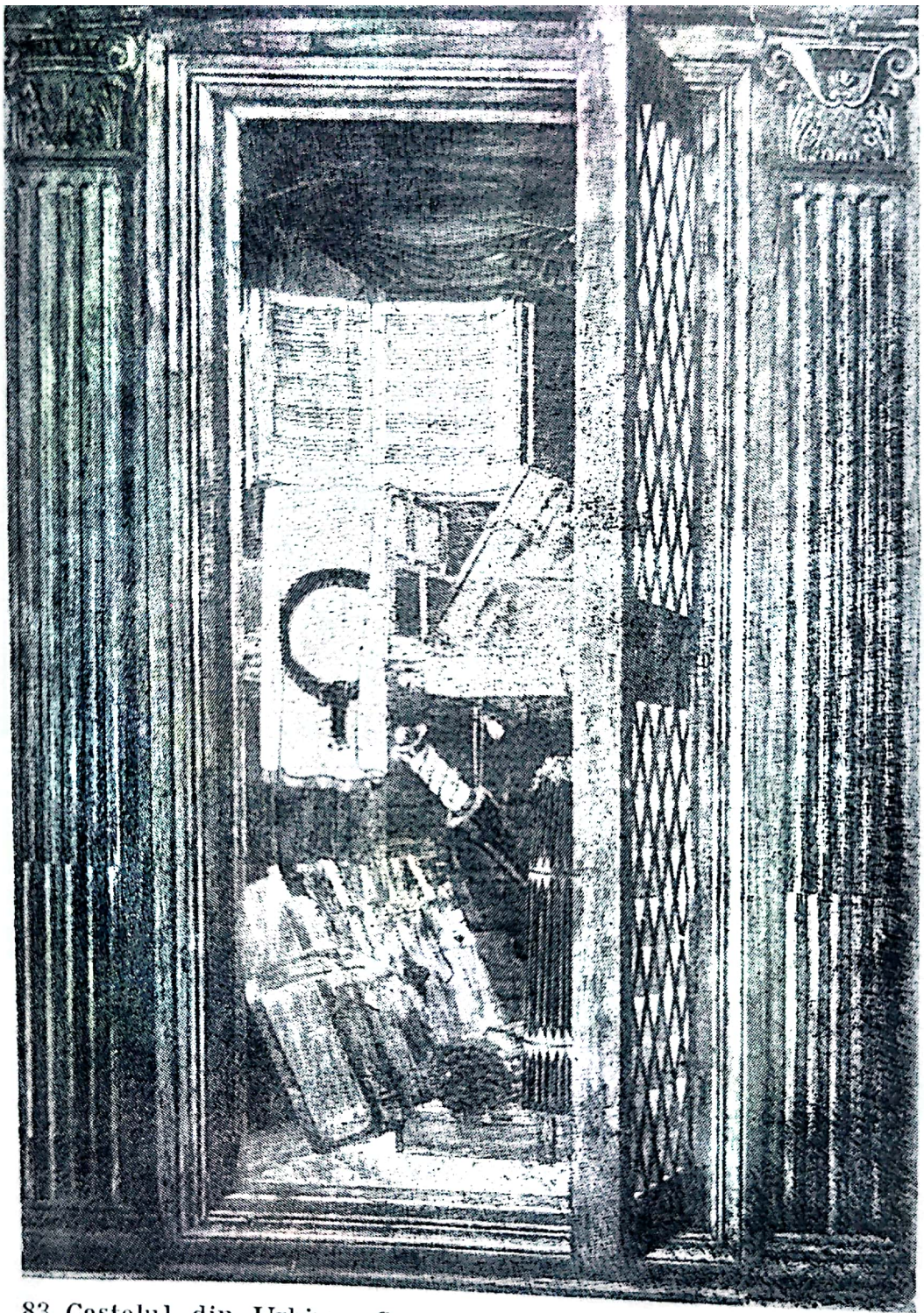
80 VERROCCHIO: Lavabou din vechea sacristie (San Lorenzo), detaliu; *Himeră*

Scanned with OKEN Scanner

81 *Morminte din Rimini, Templul familiei Malatesta*
*a*) Mormîntul strămoșilor (prima capelă, la stînga)
*b*) Mormîntul lui Gemistos Plethon (alveola exterioară, partea dreaptă)

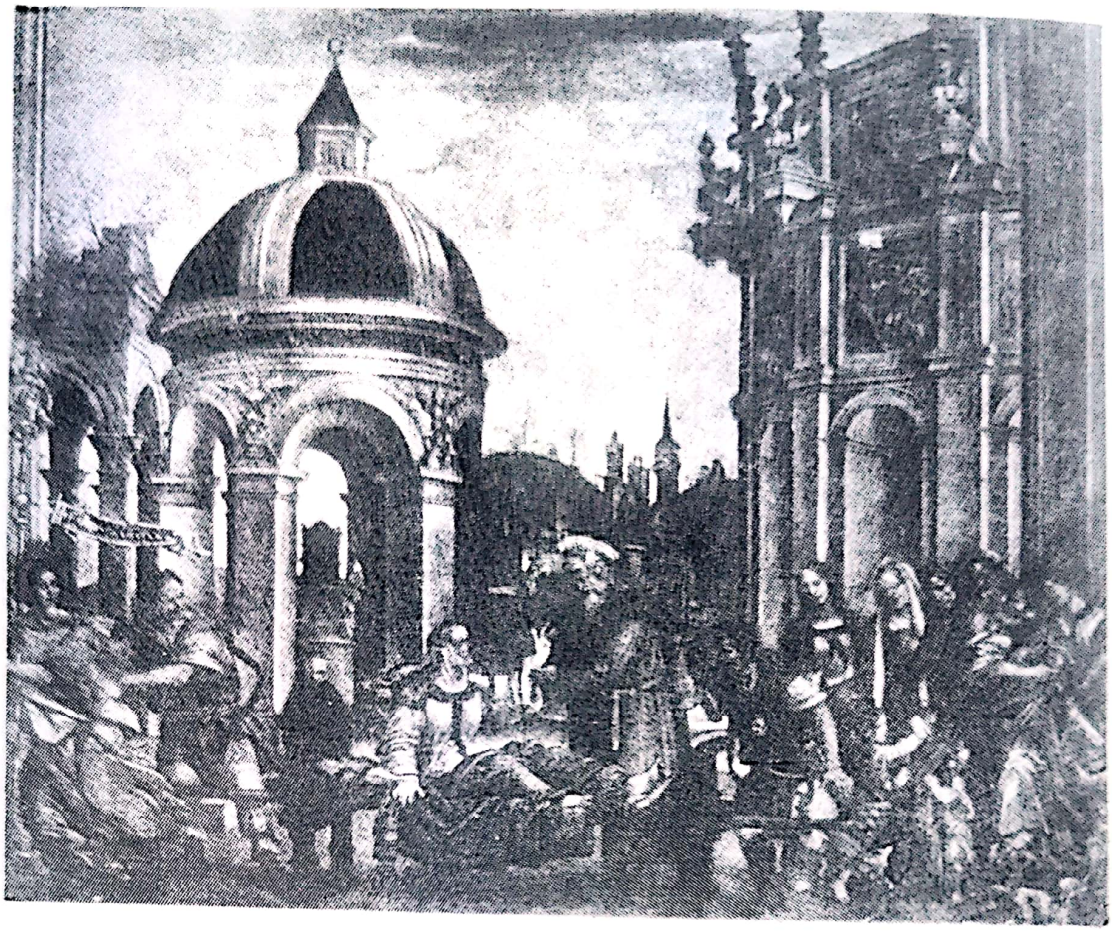
82 Ms. din *Disputationes camaldulenses* de C. LANDINO
Urb. Lat. 508 (Bibl. Vaticanului), frontispiciu

Scanned with OKEN Scanner

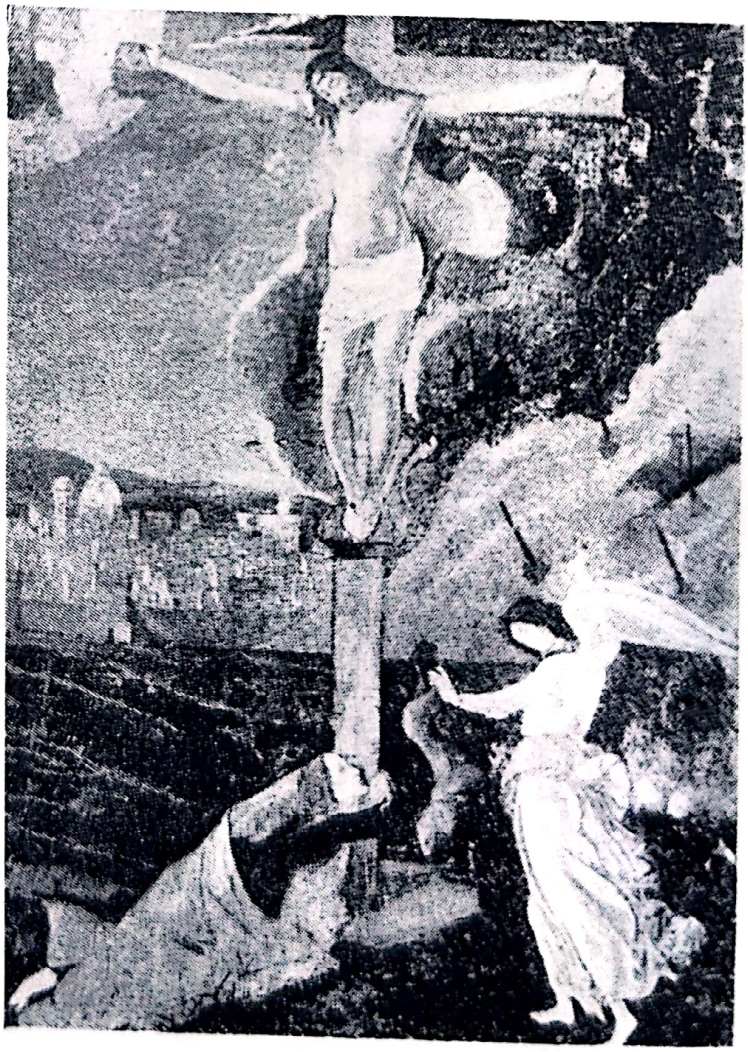


83 Castelul din Urbino, Camera ducelui, decor de marchetărie
*Dulap cu instrumente muzicale*

Scanned with OKEN Scanner



84 Filippino LIPPI: *Miracolul sfîntului Ioan în fața Templului Dianei la Efes*, frescă din capela Strozzi

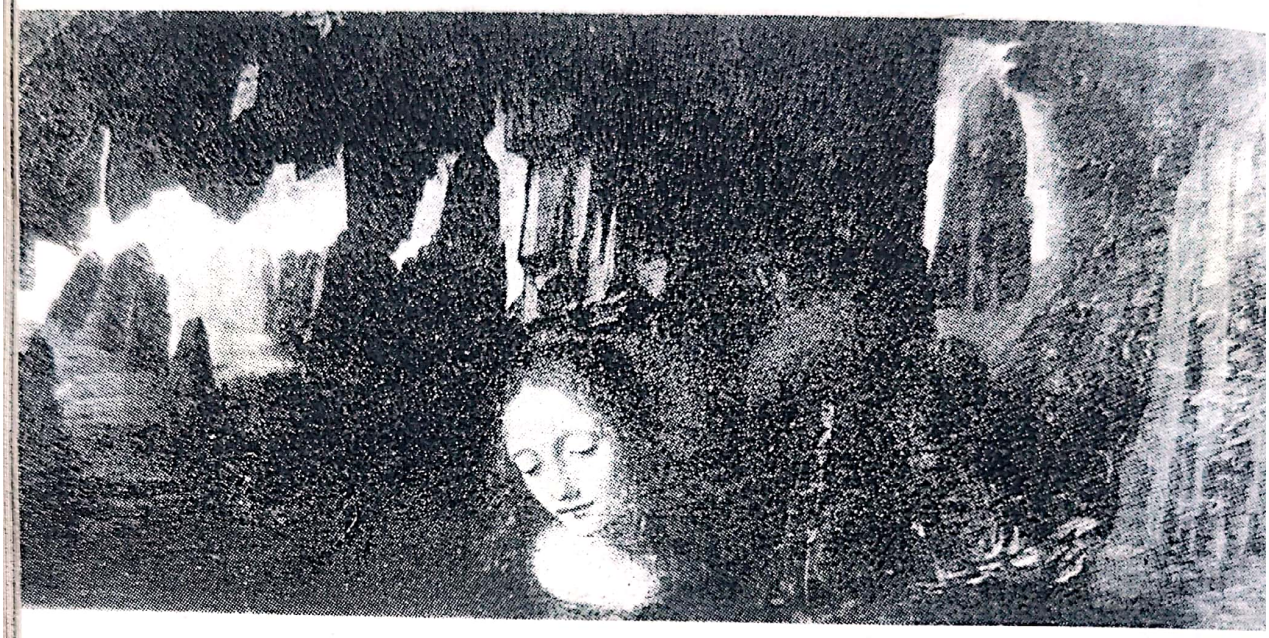


85 BOTTICELLI: *Crucificarea mistică* (Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.)

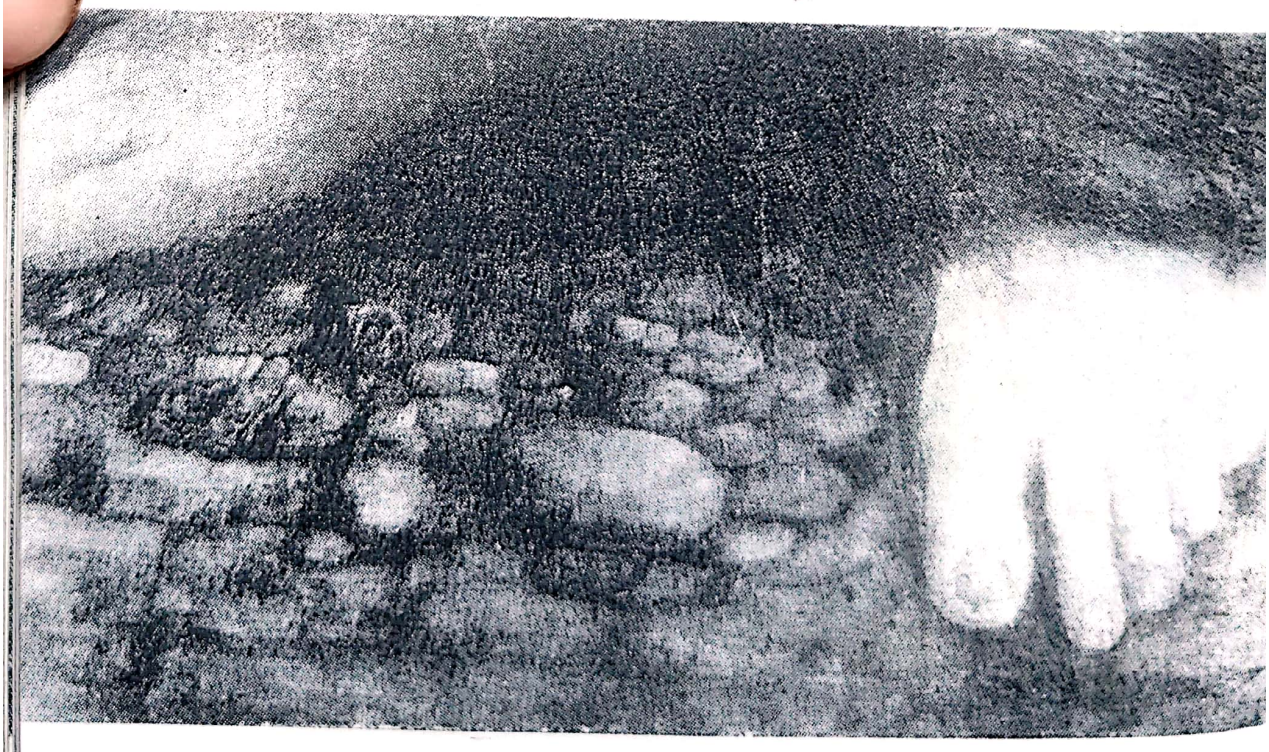
Scanned with OKEN Scanner

86 *Alegoria păcatului divin*, medalia lui Savonarola (Bargello)

Scanned with OKEN Scanner



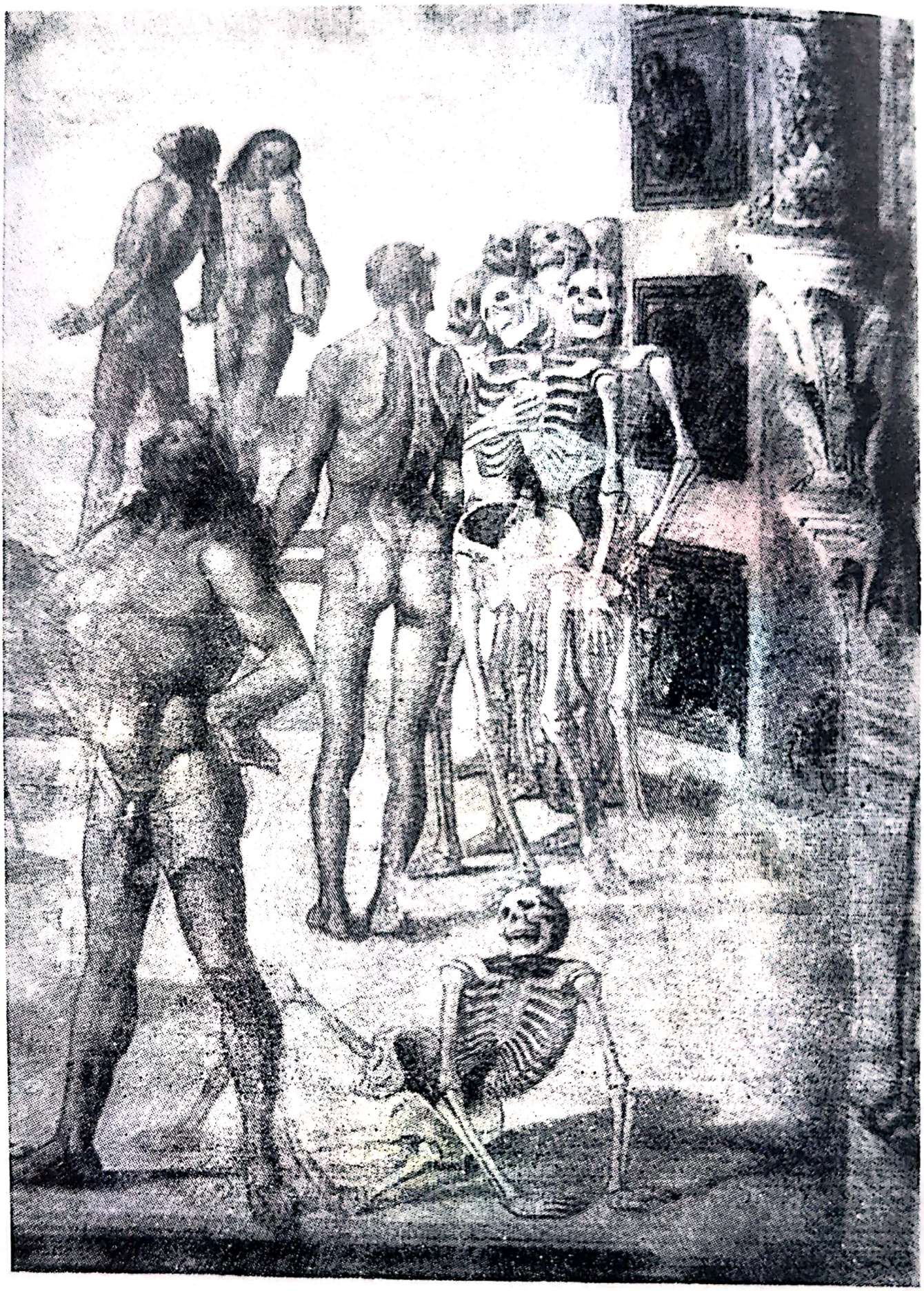
87 LEONARDO DA VINCI:
*a*) *Fecioara printre stînci* (Luvru), detaliu de grotă
*b*) *Sfînta Ana* (Luvru), detaliu de forme organice pe sol



Scanned with OKEN Scanner

88 SIGNORELLI: Fresca *Antecristului* din capela San Brizio

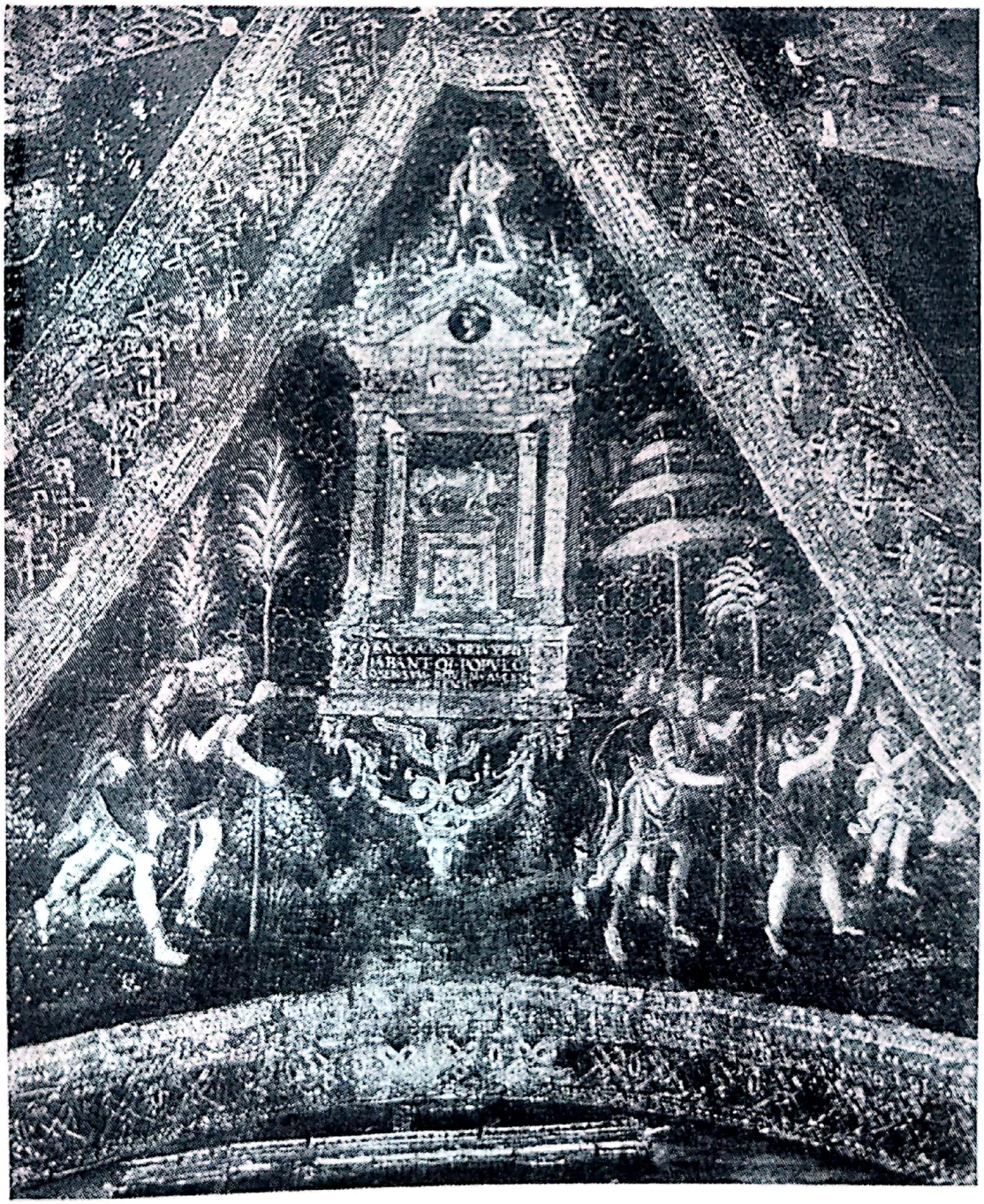
Scanned with OKEN Scanner



89 SIGNORELLI: Detaliu din fresca *Învierii*

Scanned with OKEN Scanner

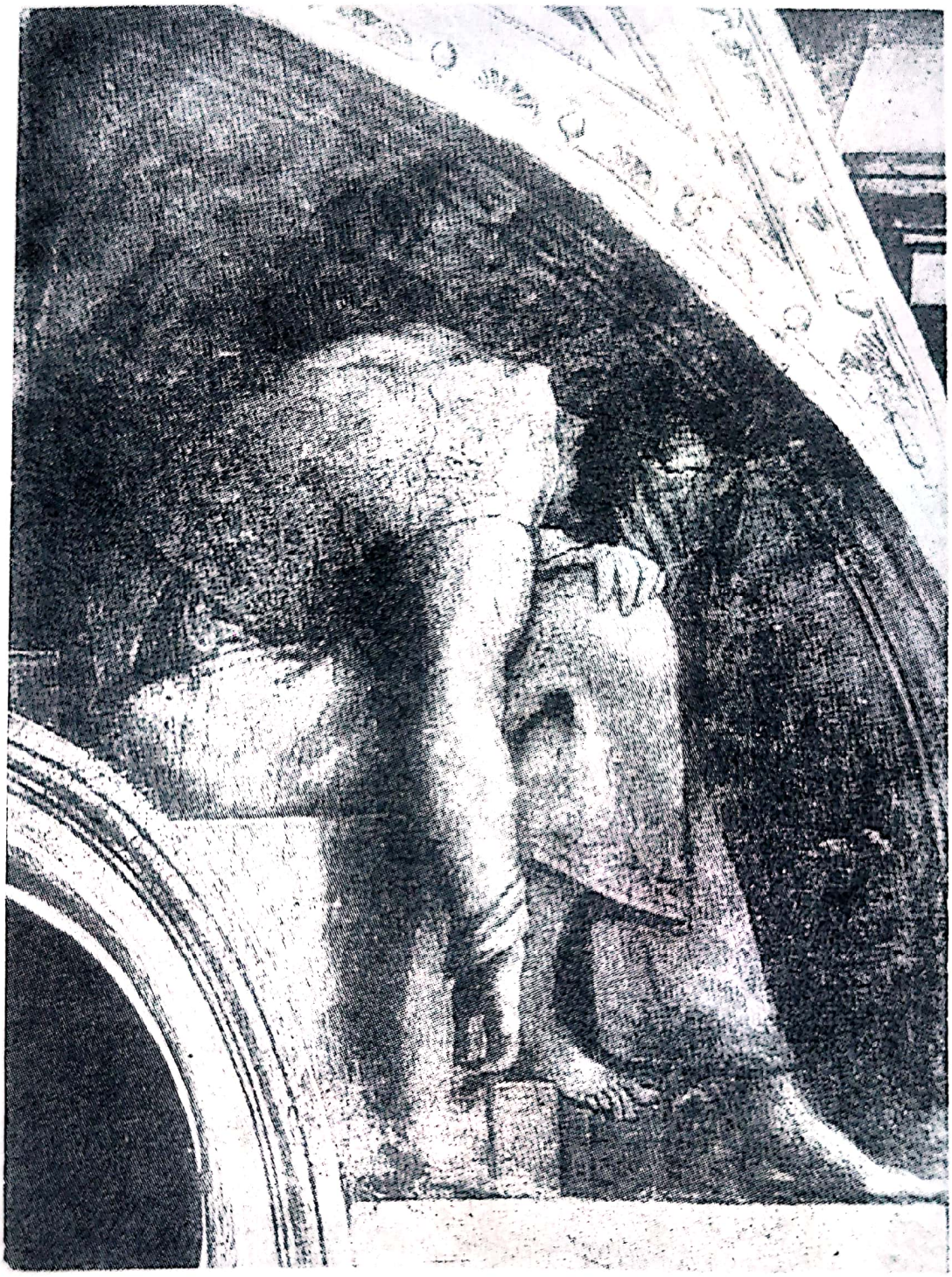
90 PINTURRICHIO: *Procesiunea boului Apis*, bolta din sala Sfinţilor
(Apartamentele Borgia, Vatican)



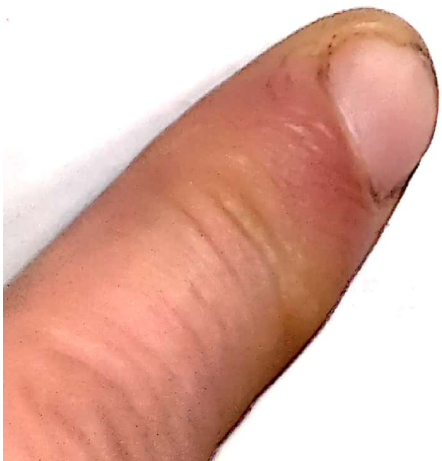
91 MICHELANGELO: Plafon din Capela Sixtină

a) „*Ignudo*“ (lîngă profetul Ioil)

Scanned with OKEN Scanner



*b*) *Abia* (lunetă)



Scanned with OKEN Scanner

92 *a*) RAFAEL: *Frescă din Parnas*, detaliu: portretul lui Tebaldeo (la stînga)

Scanned with OKEN Scanner

portretul lui Tebal-

*b*) LEONARDO DA VINCI:
*Bătrîn aşezat şi vîrtejuri*
(Windsor, Bibl. regală, 12579 r°)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

*a*) RAFAEL: Frescă din *Școala din Atena*, detaliu: *Il pensero*

*b*) MICHELANGELO: Frescă din *Judecata de apoi*, detaliu: ecorșeul sfîntului Bartolomeu

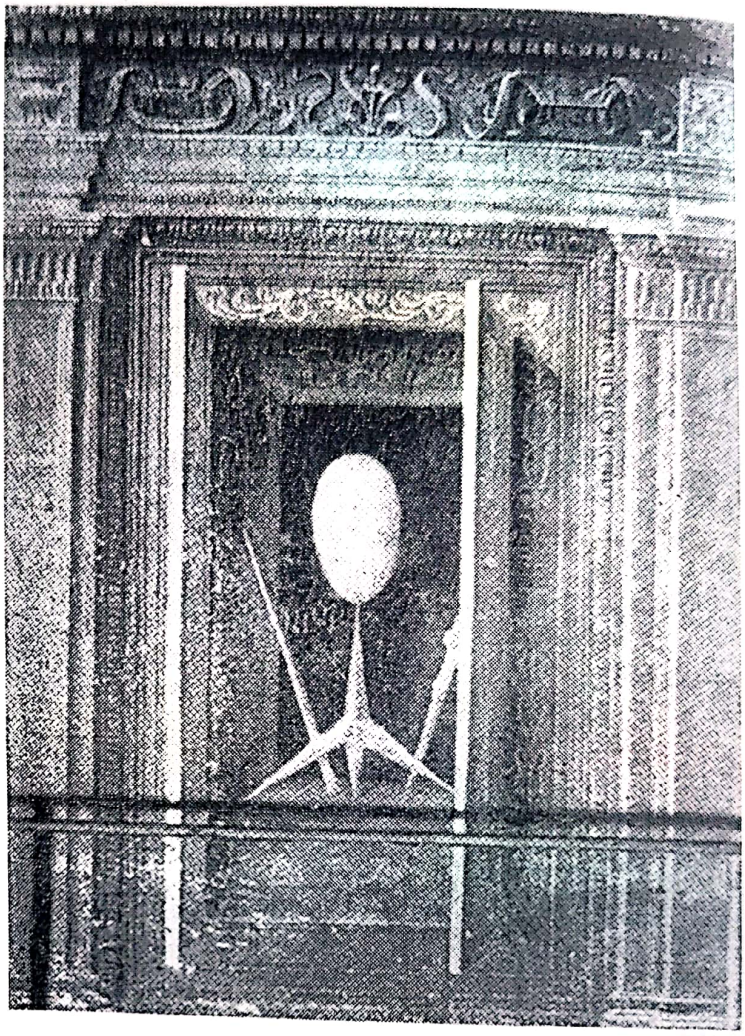
Scanned with OKEN Scanner

94 RAFAEL: Frescă din *Școala din Atena*, detaliu din grupul central

Scanned with OKEN Scanner

95 *a*) Panou de ornament din casa lui Rafael (Galeria Borghese) Alegoria plăcerii: arcaşi
*b*) F. FURINI: *Michelangelo şi gentilomii florentini* (Casa Buonarroti)

Scanned with OKEN Scanner



96 *a*) Camera Signoriei, fundament, frescă (după marchetării): *simboluri matematice*
*b*) Palatul Altoviti-Guicciardini (Florenţa), detaliu din faţadă: *„Termele" lui Alberti şi ale lui Ficino*

Scanned with OKEN Scanner

Secțiunea a treia

## Leonardo da Vinci și neo-platonismul

Exigența morală și îndrăzneala lui Savonarola au făcut să izbucnească anumite echivocuri ale gîndirii umaniste. Îndrăzneala intelectuală a lui Leonardo, care nu era mai puțin excepțională, rupea în același moment echilibrul, care începea să se stabilească cu Verrocchio și Botticelli, între cultura florentină și interesele concrete ale atelierelor. Tot ceea ce se referă la Leonardo este dificil[1]; dar studiul legăturilor sale cu umanismul florentin ajunge probabil la dificultatea esențială. O imensă muncă intelectuală însoțește și traversează activitatea sa; stimulentul culturii umaniste trebuia să se manifeste aici într-o manieră strălucitoare. Nici o doctrină nu era mai propice artei, nici un artist mai interesat de „idei". Dar artistul cel mai profund florentin din Florența a părăsit orașul la treizeci de ani, gînditorul său cel mai exigent și cel mai complet nu a putut sau nu a dorit niciodată să-i sistematizeze gîndirea; de fiecare dată cînd contactul se stabilește, reacția lui Leonardo este imprevizibilă și rezultatul nu se potrivește cu premisele. S-a exagerat peste măsură originalitatea lui Leonardo; o analiză care să acorde atenție datelor și faptelor este suficientă pentru a arăta în ce măsură aparține el timpului său și cît se nutrește din problemele sale[2]; dar se pare că el ar fi dorit să recreeze propria sa cultură dincolo de pozițiile confuze sau incomplete ale contemporanilor săi. Și figura cea mai tipică



Scanned with OKEN Scanner

a Florenței s-a definit printr-o critică constantă a culturii florentine.

*NOTE*

1. Enorma literatură despre Leonardo a fost clasată, imperfect dealtfel, de E. Verga, *Bibliographia Vinciana*, 2 vol., Bologna, 1931 și metodic examinată în volumele anuale din *Raccolta Vinciana*. Se va reține, îndeosebi, în literatura recentă: L. H. HEYDENREICH, *Léonardo da Vinci*, 2 vol., Basel, 1954 (refacerea lucrării într-un volum, Zürich, 1943) și culegerea colectivă *Leonardo, Saggi e ricerche*, Roma, 1954, sau studiul lui G. CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica vinciana*, p. 417—477, determină lucrările contemporane.

   Pentru opera pictată: K. CLARK, *Leonardo da Vinci, an account of his development as an artist*, Cambridge, 1939, reed. 1952.

   Pentru desene: A. E. POPP, *Leonardo da Vinci, Zeichnungen*, Berlin, 1928; A. E. POPHAM, *Les dessins de Léonard de Vinci*, ed. engl., Londra, 1946, trad. fr., Bruxelles, 1947.

   Pentru texte: G. FUMAGALLI, *Leonardo „omo sanza lettere"*, Florența, 1938, reed., 1952.

   Despre manuscrise: G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e bibliografico*, Bologna, 1925. J. P. RICHTER, *op. cit.*, (noua ed.), vol. II, p. 393 și urm.

2. Vezi concluziile noastre relativ la manifestările leonardești din 1952, în *Humanisme et Renaissance*, XIV (1952) și XVI (1954).

   Programul cercetărilor este foarte bine indicat de A. MARINONI, „Il mito di Leonardo", în *I Rebus di Leonardo da Vinci*, Florența, 1954, p. 25: „Riesaminare l'attività di Leonardo, i suoi pensieri e le sue opere, per sceverare cio che è suo da cio che è d'altri, oppure è frutto di nostre fantasie. Quindi ricostruire i legami che uniscono una produzione cosi multiforme. Si vedrà allora che non esiste, per esempio, una botanica o una anatomia de Leonardo, in senso moderno, ossia come scienza autonoma; ma solo la ricerca di un artista che, considerando la pittura una vera filosofia e una rappresentazione compiuta e profunda del reale, non poteva accontentarsi di riprodurre le superficie dei corpi..."*

---

* „A reexamina activitatea lui Leonardo, gîndurile și operele sale, pentru a separa ceea ce îi aparține de ceea ce aparține altora sau este fructul fanteziei noastre. A reconstrui deci legăturile care unesc o producție atît de multiformă. Se va vedea atunci că nu există, spre exemplu, o botanică și o anatomie a lui Leonardo, în sens modern, adică precum disciplină autonomă, ci doar căutarea unui artist care socotind pictura o adevărată filosofie și o reprezentare desăvîrșită și profundă a realului, nu putea să se mulțumească cu reproducerea suprafeței corpurilor".

Capitolul I

## Leonardo la Florența

Tinerețea lui Leonardo a fost examinată cu o extremă atenție: primii săi ani la notarul ser Piero da Vinci[1], viața sa la Florența pe vremea lui Piero cel bolnav de Gută și Lorenzo sînt destul de bine cunoscute pentru a lăsa să se vadă în ce măsură datele biografice lasă uneori să scape esențialul[2].

Leonardo era de aceeași vîrstă cu Magnificul. Notarul din Vinci, legat de mediul mediceean, îl dusese pe fiul său la Florența, către 1468; îl stabilise în atelierul lui Verrocchio unde, printre numeroase comenzi ale notabililor, se lucra pe atunci la *mormîntul Medicilor* la San Lorenzo (1472). Fără îndoială că tînărul artist a fost cunoscut și apreciat de Lorenzo[3]. Anonimul manuscrisului Magliabecchiano relatează că Leonardo „a fost admis de la vîrstă fragedă pe lîngă Lorenzo de Medici care i-a asigurat un salariu și l-a pus să lucreze în grădina din piața San Marco"[4]. Dacă exista, din 1470, casino-ul în discuție nu era decît un depozit de marmură. Textul nu menționează o „Școală din Grădină" care nu putea exista la acea dată, ci un atelier de restaurare unde Leonardo, elev al lui Verrocchio, poate foarte bine să fi lucrat cîtva timp. O aluzie la *Orto dei Medici* în *Codex Atlanticus* care aparține celei de a doua ședere a lui Leonardo la Florența, dovedește că artistul a cunoscut colecțiile[5]. Leonardo a putut, într-o oarecare măsură, să se bu-



Scanned with OKEN Scanner

cure, către 1470—1475, de o situaţie similară cu cea a lui Michelangelo către 1490—1492[6].

Între stăpînul Florenţei şi Leonardo existau anumite analogii de caracter, aceleaşi contraste între eleganţă şi gust burlesc, aceleaşi forme de umor şi de vervă toscană. Micile peisaje idilice descrise de Lorenzo la începutul *Altercaţiei* sînt aproape contemporane cu *Bunavestirea* lui Leonardo (Uffizi). Şi unul şi celălalt se complac în dezordinea elementelor: ravagiile inundaţiei provocate de Ombrone sînt comparate, în *Ambra*, cu erupţii vulcanice şi Leonardo va descrie la fel activitatea profundă a naturii în desenele sale geologice. Această curiozitate, încă destul de neobişnuită, acest sentiment precis al „vieţii" şi al diversităţii naturii le sînt comune.

La treizeci de ani, adaugă Anonimul din 1520—1530, (Leonardo) *a fost trimis de acelaşi Lorenzo împreună cu Atalante Miglioretti, să ducă o liră ducelui de Milano, căci el cînta la acest instrument cu un talent excepţional.* Cu o curioasă eroare de dată, Vasari reia explicaţia Anonimului, dar fără să îl citeze pe Lorenzo: *în 1494 Leonardo, precedat de imensa sa reputaţie, a fost trimis la ducele de Milano şi i-a fost prezentat drept cîntăreţ din liră: căci ducele era foarte amator de acest lucru. Leonardo a adus un instrument pe care îl fabricase el însuşi aproape în întregime din argint, în formă de cap de cal, invenţie ciudată care dădea un sunet mai bogat şi mai puternic.* Leonardo îi cîştigă pe toţi muzicienii veniţi la curte şi, adaugă Vasari, „ducele a fost sedus de strania conversaţie a lui Leonardo, pînă la a se îndrăgosti extraordinar de el şi de talentul său"[7]. Artistul nu aducea doar o liră. Este foarte probabil ca el să fi fost trimis de Lorenzo ca sculptor pentru a turna statuia ecvestră a lui Francesco Sforza şi primirea lui Lodovico a fost preparată din timp, căci în iarna lui 1481—1482 Leonardo redacta scrisoarea faimoasă de oferte de serviciu în care el îşi expune aptitudinile[8]. În orice caz Leonardo abandona lucrări, comenzi, o situaţie foarte stabilă la Florenţa. S-au căutat deci în această



Scanned with OKEN Scanner

plecare raţiuni mai profunde, relaţii proaste cu Lorenzo după o perioadă de favoare[9], iritarea geniului rănit de critici sau ostilitatea anumitor medii care pare să explice, de exemplu, denunţarea din 1476 de sodomie[10] sau, în sfîrşit, „imposibilitatea de a se adapta la mediul platonicienilor formaţi de Ficino printre care strălucea „Magnificul"[11].

Plecarea din Florenţa şi stabilirea la Milano într-un mediu nou şi docil la influenţa sa au marcat, în orice caz, emanciparea unui artist care nu îşi realiza toate aspiraţiile în cetatea în care trăia. Leonardo se eliberează de autoritatea florentină şi pune bazele propriei sale stăpîniri intelectuale şi artistice. El îşi va dezvolta după plac fructele educaţiei toscane.

Activitatea artistului înainte de 1482 nu este suficient cunoscută, dar nu poate fi înţeles Leonardo decît dacă este luat drept punct de plecare Verrocchio, maestrul cel mai original şi cel mai cultivat din Florenţa, în anii 1470—1480[12]. El era muzician şi matematician; prin el Leonardo a început să-şi satisfacă curiozităţile enciclopedice. În sculptură maniera lui Andrea tinde să depăşească stilul dramatic al lui Donatello: efectelor de forţă le preferă mişcările subtile, torsiunile, formele concentrate care suprind[13]. Îi plac chipurile reculese; „zîmbetul deziluzionat" al *Sfîntului Toma*, la care lucrează toată această perioadă, graţia stranie a lui *David* (1476), aerul absent al anumitor figuri feminine sînt o calitate atît de subtilă şi atît de conştientă încît unii le-au pus în legătură cu ilustrul său discipol[14]. Dar ceea ce pare pre-leonardesc la Verrocchio, nu este adesoori decît ieşirea la suprafaţă a unui gust comun la Florenţa în jurul lui 1475; sculptorul caută să îi dea o interpretare delicată, în efectele luminoase şi contururile netede ale bronzului, din care nu au fost speculate niciodată într-un fel atît de nuanţat. Leonardo se adaptează de îndată acestor căutări. Primele sale lucrări sînt inspirate de dorinţa de a surprinde prin oroare sau de a fascina prin expresia suavă şi misterioasă: nu se



Scanned with OKEN Scanner

menţionează „capete de femei surîzătoare şi busturi de copii de o execuţie magistrală“ printre sculpturile sale de tinereţe?

Descoperirile lui Leonardo puteau să devină bunul comun al întregului atelier şi nu este necesar să se formuleze o atribuire exclusivă pentru opere ca *Bunavestirea* (Luvru) şi *Madona cu flori* (München). Ele au trebuit să fie executate de Leonardo după motivele maestrului său. Acesta foloseşte la rîndul său inovaţii ale lui Leonardo care făceau onoare casei sale, în particular în altarul din Pistoia, *Madona cu sfîntul Ioan şi sfîntul Zenobie*: compoziţia este de Verrocchio, dar „o pierdere treptată a intensităţii“ nouă apare sub execuţia puţin aspră a lui Lorenzo di Credi[15]. Anecdota lui Vasari despre rivalitatea maestrului şi a elevului şi ciuda provocată lui Verrocchio de succesul îngerului pictat de Leonardo în *Botezul lui Cristos* (1472), nu sînt decît interpretarea tendenţioasă a unui fapt mai verosimil: Verrocchio, din ce în ce mai solicitat ca sculptor, lăsa elevului conducerea lucrărilor de pictură în atelier[16]. Delicateţea chipului angelic, „morbidezza“ modeleului, fremătarea aurită a părului, merg mai departe decît la Verrocchio. Toată lumea a simţit acest lucru. O miniatură dintr-o carte de rugăciuni miniată în atelierul lui Attavante, între 1483 şi 1485, arată folosirea directă a grupului, iar în altă miniatură, executată în acelaşi atelier, în 1487, nu mai există decît un singur înger, cel al lui Leonardo[17]. „Modernitatea“ lui Leonardo se trage în întregime de la Verrocchio.

Avem dovada acestui lucru în portretul *Ginevrei Benci* şi al *Madonei Benois*. Calitatea „mentală“, demnitatea intelectuală, care făceau forţa desenului florentin, nu au fost niciodată mai evidente: dorinţa de rafinament, de eleganţă, devine atît de tiranică încît frontierele între expresia justă şi artificiu riscă să se şteargă. Leonardo, care este cel mai rapid şi cel mai spontan dintre desenatori, adoptă o atitudine conştiincioasă şi încordată trecînd la realizarea tabloului. Desenele pregătitoare pentru *Madona Benois* arată

distanța între mișcarea inițială a unei grații limpezi și elaborarea finală, încărcată cu efecte. Leonardo nu acceptă „nici să improvizeze, nici să se conformeze la convențiile anterioare“[18]. Această aplicare este cu atît mai gravă cu cît el posedă un dar decisiv de a separa esențialul de inutil, sensul schemelor de compoziție și, dacă se poate spune acest lucru, al diagramelor simple și armonioase. Din primele sale desene el ajunge, fără efort aparent, la cele mai fericite compoziții în triunghi[19]. O solicitare intelectuală abia perceptibilă asigură formelor un fel de evidență superioară; ea este vizibilă încă de la *Adorația Magilor*. Comparația cu Botticelli este revelatoare[20]: ambii au un fel de nervozitate comună, același gust al „elaboratului“, general la Florența către 1470; ei se opun unul altuia categoric în ceea ce privește interesul pentru peisaj și această diferență de atitudine față de natură răspunde în cele din urmă unui antagonism de stil.

Legăturile lui Leonardo cu muzicienii din Florența sînt atestate[21]; o notă din *Cod. Atl.*, 12 *b*, enumeră savanți toscani, Benedetto dell'Abaco, Carlo Marmocchi și maestro Pagolo, adică bătrînul Toscanelli (nu a murit decît în 1482), cunoscuți de Leonardo[22]. El era în legătură cu scriitorii și pare să fi fost în termeni amicali cu călătorul și cronicarul Benedetto Dei. Nu a frecventat mediul Academiei, unde nici numele său, nici numele lui Verrocchio, nici al lui Botticelli nu apărea, dar nu a trecut neobservat de umaniști: în culegerea sa de epigrame (către 1488—1490), Ugolino di Verino compune un elogiu al pictorilor iluștri, printre care nu poate să îl uite pe Leonardo. Nesi, un alt scriitor al grupului, va manifesta pentru Leonardo o admirație semnificativă. Relațiile lui Leonardo sînt, de asemenea, atestate cu cei din familia Rucellai, îndeosebi cu Bernardo pe care îl va regăsi la Milano apoi, după 1500, la Florența[23]. O legătură deosebit de strînsă pare să-l fi unit întotdeauna cu cei din familia Benci. Probabil din 1474, cel mai tîrziu în 1480,
199 pictează portretul Ginevrei, *Doamna de lîngă tu-*



Scanned with OKEN Scanner

*fele de ienupăr* (Galeria Lichtenstein). Această femeie, căreia două sonete ale Magnificului îi celebrează afectuos virtutea, apare pe un fond de arbuşti de culoare închisă format de reţeaua spinilor simbolici: modeleul chipului defineşte admirabil prima manieră a lui Leonardo. Dacă se redau cele două mîini încrucişate pe care micşorarea panoului le-a suprimat, aceasta înseamnă, cu treizeci de ani înainte de Mona Lisa, noua formulă a portretului florentin[24].

Ginevra era fiica bogatului Amerigo care îi dăruise lui Ficino, în 1463, un mare manuscris al lui Platon[25]. Tommaso şi Giovanni, doi „conphilosophi" dragi lui Ficino, pe care îi salută afectuos în scrisorile sale[26], erau verii Ginevrei. Tommaso, care va deveni al şaselea comesean din *Banchetul* lui Ficino, în 1463 a tradus în italiană *Pimandru* după o versiune latină a lui Ficino. Legăturile lui Leonardo cu această familie nu ţin de episodul unei comenzi. O notă care poate data din 1502 (*Cod. Atl.*, fol. 120 r°): *Il mio mappamondo che ha Giovanni Benci** şi o aluzie la matostate, dovedesc că Leonardo avea la ei cărţi, instrumente de lucru şi pietre preţioase[27]. Există o indicaţie mai preţioasă, cea pe care o furnizează Vasari referitor la *Adoraţia magilor* neterminată din 1481: *Leonardo a început un tablou al* Adoraţiei Magilor, *în care există mari frumuseţi, mai ales în ceea ce priveşte capetele: acest tablou neterminat ca şi celelalte opere ale sale, este în casa lui Amerigo Benci, în faţa loggiei Peruzzilor*[28]. Acest Amerigo era fiul lui Giovanni; este posibil ca Leonardo, părăsind Florenţa, să-i fi lăsat tabloul său. Toate aceste fapte sînt suficiente pentru a indica în ce măsură Leonardo, în timpul anilor săi de ucenicie intelectuală şi artistică, a fost implicat în cultura florentină. Colaborator al lui Verrocchio, „pensionar" al lui Lorenzo, auditor al cosmografilor, oaspete al familiei Benci, acesta nu este un tînăr pictor solitar şi distrat care trebuie imaginat ignorînd noutăţile filoso-

---

* Mapamondul meu aflat la Giovanni Benci

fice și temele la modă. Neprimind educația latinei care dădea acces la lumea umanismului, el nu putea fi decît un spectator ca și ceilalți, un martor marginal al mișcării Academiei care se afla atunci în plină înflorire. Ceva îl separa de aceasta fără îndoială, dar ceea ce merită să fie explorat este ordinea preocupărilor pe care el a putut să i le datoreze, natura reacțiilor sale și consecințele pentru arta sa[29].

*NOTE*

1. Viața lui Leonardo de Vasari a fost comentată de G. POGGI, *La vita di Leonardo da Vinci*, Florența, 1919 și tradusă în lucrarea noastră: *Léonard de Vinci par lui-même*, Paris, 1952. P. LANGTON DOUGLAS, „Leonardo's childhood", *Burlington Magazine*, vol. LXXXV (1944), noiembrie, grupează faptele despre primii ani ai artistului — care nu a fost nicidecum bastardul nenorocit pe care îl descriu viețile romanțioase — cu cîteva concluzii despre „instabilitatea cronică" a lui Leonardo și interesul său profund pentru „maternitate" (p. 266). ID., *Leonardo da Vinci, his life and his pictures*, Chicago, 1944, cap. I și III.
2. Indicații în: P. MÜLLER-WALDE, *Leonardo da Vinci*, „Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur florentinischen Kunst und zu Raffael", München, 1889—1890, p. 8 la 26. W. VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, 1 ed., 2 vol., Berlin, 1909, și reed., Viena, 1935, cap. I și II.
3. E. SOLMI, „Leonardo e Machiavelli", în *Scritti Vinciani*, Florența, 1924, cap. IX, a grupat faptele privind legăturile lui Lorenzo și Leonardo.
4. C. VON FABRICZY, *Archivio Storico Italiano*, seria V, vol. 7 (1891); și K. FREY, *Il codice magliabecchiano* (cl. XVII, 17), Berlin, 1892, p. 110.
5. K. FREY, *op. cit.*, p. 64. Despre toate aceste probleme, discuțiile istoricilor sînt rezumate de W. VON SEIDLITZ, *op. cit.*, p. 74.
6. Fraza misterioară din *Cod. Atl.*: „i medici mi crearono e mi destrurono", face poate aluzie la binefacerile primite în timpul tinereții și la decepțiile din perioada matură: W. BODE, *Studien über Leonardo da Vinci*, Berlin, 1921, p. 73; G. CALVI, „Contributi alla biografia di Leonardo da Vinci", *Archivio storico lombardo*, 11 (1916), p. 419, admite posibilitatea de a vedea acolo o aluzie la familia florentină (și nu la „medici"). W. R. VALENTINER, „Leonardo as Verrocchio's conworker", *The Art Bulletin*, XII (1930), p. 43—89, reluat în *„Studies of italian Renaissance sculpture*, New York, 1950, a



Scanned with OKEN Scanner

atras atenţia asupra lucrărilor lui Leonardo în serviciul Medicilor.

7. VASARI, ed. Milanesi, vol. IV, p. 29;
8. *Léonard de Vinci par lui-même*, *op. cit.*, p. 65.
9. J. THIIS, *Leonardo da Vinci, the florentine years of Leonardo and Verrocchio* (tr. engl.), Londra, 1910, p. 34, de exemplu, conchide că Leonardo, „dintr-o raţiune sau din alta, nu a fost apreciat pe măsura sa de marele patron al artei florentine".
10. Ipotezele deja examinate de E. SOLMI, *art. cit.*, sînt reluate şi discutate de K. CLARK, *op. cit.*, p. 37—39.
11. E. SOLMI, *art. cit.*, dar aluzia „la cercul misticilor savonarolieni" (în jurul lui 1480) constituie un singular anacronism.
12. J. THIIS, *op. cit.*, p. 53, în acelaşi sens, M. REYMOND, „L'éducation de Léonard", *Conferenze florentine*, Milano, 1910, p. 50 la 79: L. PLANISCIG, *Verrocchio*, *op. cit.*, p. 35.
13. K. CLARK, *op. cit.*, insistă asupra interesului sculpturilor „preleonardeşti" ale lui Verrocchio.
14. Aceasta este — în acord cu orientarea lui Vasari — teza lui E. MUNTZ, *op. cit.*, W. BODE, *op. cit.* şi P. MÜLLER-WALDE, *op. cit.*, căreia J. THIIS i-a făcut pe larg dreptate, *op. cit.*, p. 57 la 59.
15. W. R. VALENTINER, *art. cit.*, *The Art Bulletin*, XII (1930), şi în *The Art Quarterly*, IV (1941), p. 3—31, de asemenea reluate în: *Studies...*, *op. cit.*, p. 112—177. Dar autorul are o tendinţă excesivă de a răsturna termenii problemei în favoarea paradoxului lui „Leonardo, maestru al lui Verrocchio".
16. K. CLARK, *op. cit.*, p. 11.
17. O. G. VON SIMSON, „Leonardo and Attavante", *Gazette des Beaux-Arts*, noiembrie 1943, p. 305 şi urm. Prima miniatură este cea a cărţii de rugăciune a lui Thomas James, episcop de Dol (Muzeul din Havre), deja semnalată de A. D'ANCONA, *op. cit.*, vol. I, p. 91. Cea de a doua face parte dintr-o carte de rugăciuni a lui Matei Corvin (Biblioteca din Bruxelles), 1901, vol. 1, p. 277.
18. B. BERENSON, într-un eseu celebru, *Leonardo*, în *The study and criticism of italian art*, vol. III, Londra, 1916, p. 1 la 37, a insistat primul — nu fără dreptate — asupra tendinţei academice şi nesinceritătii lui Leonardo. K. CLARK, *op. cit.*, p. 22. Pentru a studia din acest punct de vedere marile compoziţii, trebuie întotdeauna să se revină la analizele lui H. WÖLFFLIN, *L'art classique*, *op. cit.*, cap. II, p. 30 şi urm.
19. K. CLARK, *A cataloque of the drawings by Leonardo da Vinci, in the collection of his majesty the King at Windsor Castle*, 2 vol., Cambridge, 1935, nr. 12276.
20. J. MESNIL, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 56 şi urm.
21. Documente publicate de B. BECHERINI, în *La Rinascita*, nr. 17 (1941); vezi şi E. MAGNI-DUFFLOCQ, „Leonardo e la musica", în *Leonardo da Vinci*, Novara, 1939.



Scanned with OKEN Scanner

22. J. P. RICHTER, nr. 1439, ed. cit., II, p. 358; A. CHASTEL, ed. cit., p. 48; G. CALVI, Contributi..., p. 432, *Raccolta vinciana*, X (1919), p. 301.

23. Vezi *infra*, p. 500.

24. E. MÖLLER, „Leonardos Bildnis der Ginevra Benci", în *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XII (1937–1938), p. 175–209.

25. A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 547.

26. ID., p. 555 și urm.

27. După E. MÖLLER, *art. cit.*, p. 202, n. 29, această observație trebuie să dateze din mai pînă în iulie 1502.

28. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 27.

29. Se pot clasa punctele de vedere în funcție de trei grupe:
1. *Leonardo pozitivist*: Leonardo, precursor al științei pozitiviste, rupînd-o cu gîndirea medievală, nu poate avea nici un contact cu „reveriile" Academiei: G. SÉAILLES, *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, Paris, 1892; E. SOLMI, *Leonardo*, Florența, 1900 etc. Doctrina artei este pur „pozitivă" și ideile cercului florentin nu sînt luate în considerație în A. BLUNT, *Artistic theory in Italy*, reed. Londra, 1954, cap. II. Se poate măsura insuficiența acestui punct de vedere într-un studiu ca cel al lui A. KONSTANTINOWA, *Die Entwicklung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci* („Zur Kunstgeschichte des Auslandes", nr. 54), Strasbourg, 1907.

2. *Leonardo „ermetist"*: Leonardo aparține în gîndirea sa ca și în arta sa de curentul mistic și „ocultist" care se răspîndea în mediul Academiei florentine: PÉLADAN, *La philosophie de Léonard de Vinci*, Paris, f.d.; Paul VULLIAUD, *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, Paris, 1910, reed. Paris, 1945. De asemenea, F. BÉRENCE, *Léonard de Vinci ouvrier de l'intelligence*, Paris, 1945 și, într-o manieră mai neclară, M. BRION, *Léonard de Vinci*, Paris, 1952. Inconsistența interpretărilor ezoterice, în care *Bachus* (Luvru) capătă o valoare excepțională, devine evidentă în opusculele ca cele ale D-nei MAIROT-DROMARD, *Le fond de la Joconde et l'esthétique de Léonard de Vinci*, Besançon, 1933. Pe planul esteticii, R. BAYER, *Léonard de Vinci, la grâce*, Paris, 1933, leagă în întregime arta lui Leonardo de estetica „splendorii" provenită din neo-platonism.

3. *Leonardo platonician „fără voia lui"*: Gîndirea lui Leonardo este pătrunsă de elemente provenite din umanismul neo-platonician, contra căruia el nu a încetat de altfel să reacționeze activ: L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, vol. I., Leipzig, 1919, a schițat această interpretare, reluată ca ipoteză de lucru de A. E. POPP, *Leonardo da Vinci, Zeichnungen*, München, 1928, pentru studiul desenelor, și de G. FUMAGALLI, *Leonardo „omo sanza lettere"*, *op. cit.*, de ex. p. 67–68. La fel, J. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, *op. cit.*, p. 152, îl numește pe Leonardo „der

umgekehrte Platoniker"*; G. BOAS, „The Mona Lisa in the history of taste...", în *The Journal of History of Ideas*, I (1940), 2, p. 212, notează: „Even in Leonardo, whose interest in reproducing natural objects led to those amazing anatomical and botanical and geological drawings, *there are neoplatonic elements*"**.

Problema a fost pusă în același sens de E. GARIN, „La cultura fiorentina nell'età di Leonardo", în *Belfagor*, mai, 1952, p. 272—289, reluat în: *Medioevo e Rinascimento*, și A. CHASTEL, Léonard de Vinci et la culture, în culegerea *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe siècle*, Paris, 1954. Referințe complementare în capitolul următor.

Lucrarea recentă a lui J. GANTNER, *Leonardos Visionen, von der Sintflut und vom Untergang der Welt, Geschichte einer Künstlerischen Idee*, Berna, 1958, subliniază importanța dezvoltării interne a noțiunilor și formelor în creația lui Leonardo. Fără să pună problema legăturilor cu gîndirea contemporană, autorul degajă aspectele „viziunii cosmice" a lui Leonardo, într-un sens care coincide cu observațiile studiului nostru.

* „platonician de sens contrar"

** „Chiar la Leonardo al cărui interes față de reproducerea obiectelor naturale a dus la acele uimitoare desene anatomice, botanice și geologice, există elemente neoplatonice."



Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

# „Știința" lui Leonardo și reacția anti-platoniciană

Se consideră că există aproape jumătate din scrierile lui Leonardo, carnete pregătitoare, studii, povestiri, aforisme, note de lectură. Ele se întind pe parcursul a aproape patruzeci de ani. O publicare metodică și critică ar fi o inițiativă redutabilă, dar atîta timp cît ea nu va fi făcută, studiul gîndirii lui Leonardo riscă să fie lipsit de articulările istorice indispensabile. Ne aflăm constant în pericol să considerăm note de lectură, destinate cercetării sau discuției, drept afirmații personale și să întrezărim în mod abuziv intuiții „moderne" în observațiile sale, din neputința de a le pune în legătură cu „știința" contemporană. Periodic, el a conceput proiecte de publicare destinate să facă ordine în imensul material acumulat; astfel, în 1489—1490, 1508. Dacă le-ar fi realizat, ar fi compus un fel de enciclopedie, căreia desenul însuși ar fi ajutat la clasificarea intenției, dar nu a izbutit acest lucru[1].

Problema „culturii" necesare artistului fusese dezbătută la mijlocul Quattrocento-ului de Alberti și de Ghiberti; ea nu încetase niciodată să fie de actualitate. Alberti indicase cunoștințele judecate necesare: matematicile și „physiognomia"; pentru celelalte, o spoială generală poate fi suficientă. Dar cum era posibilă o limită? Pollaiuolo devenise expert în anatomie, alții în fizică; Botticelli era atras de poeți și de Dante, Giuliano da Sangallo de arheologie. Ne este îngăduit să



Scanned with OKEN Scanner

credem că în atelierul lui Verrocchio se acorda interes îndeosebi fundamentelor ştiinţifice ale artei, adică regrupării activităţilor apropiate Artelor liberale. Acesta este cadrul în care ingeniozitatea infinită a lui Leonardo, sensul său critic, aptitudinea sa pentru noutate, îl determinaseră să întreprindă o prefacere progresivă a tuturor ramurilor ştiinţei[2]. Ideea conducătoare a carierei sale, repetată fără sfîrşit în notele sale, este cea a „universalităţii" artei, care nu lasă nici un aspect al lumii fără să îl exploreze.

În clipa în care textele şi carnetele de studii ale lui Leonardo au fost readuse la lumină la sfîrşitul secolului trecut[3], au părut atît de surprinzătoare încît Leonardo a devenit „precursorul" tuturor invenţiilor şi al tuturor atitudinilor „moderne". Cel mult a existat preocuparea de a se şti dacă este platonician sau aristotelician, ca şi cum această alternativă s-ar fi pus spiritului său. Şi el a părut, în sfîrşit, a fi „un om al Evului Mediu" mai mult decît „iniţiatorul epocii moderne"[4]. Poziţii nefecunde: problema este cu totul alta: Leonardo nu va fi înţeles, oricît ar fi el de divers, decît prin diversitatea însăşi a epocii sale, luîndu-se în considerare ceea ce asimilează şi ceea ce respinge, imaginîndu-ne un spirit la lucru[5].

Scrierile lui Leonardo abundă în fabule, cuvinte şi fantezii extrase din cultura populară, el îi cunoaşte pe „umorişti", Burchiello, Pulci; paginile sale sînt demne de ei. El îi cunoştea, bineînţeles, pe marii poeţi toscani şi a făcut parte dintre cei care au îndrăznit să-l „comenteze" pe Dante. A ştiut să îşi compună, graţie culegerilor de extrase sau de *exempla*, un întreg material „clasic" în care nu lipseau nici Ovidiu, nici Lucreţiu[6].

Lipsa de familiaritate cu latina risca să ţină un „omo senza lettere" la o parte de literatura tehnică şi ştiinţifică. Dar Leonardo s-a străduit să ocolească dificultatea. Recurge la traduceri, la Pliniu sau Landino, la *Vieţile filosofilor* de Diogene Laertiu, publicate la Veneţia în 1488 (şi



Scanned with OKEN Scanner

deja cunoscute în latină prin traducerea lui Traversari, 1475); împrumută din această lucrare o expunere despre teoriile astronomice ale lui Epicur. Extrage din tratatul lui Valturius, *De re militari*, tradus în italiană de Ramusio, liste cu nume de ingineri greci: Callias din Rhodos, Epimah din Atena... Grupează tot felul de informaţii despre Arhimede care, în mod evident, îi obsedează imaginaţia, ca tunul cu bătaie lungă, *architronitul*, atribuit lui, ca şi formulele de cvadratură. Referinţa textelor de cercetat: *Archimede de centro gravitatis*, *Archimede del vescovo di Padova*... apare constant în note[7].

Nu numai că Leonardo este pasionat de cărţi, de traduceri, dar se şi străduie, ca umaniştii florentini în domeniul lor, să mărească posibilităţile limbii vulgare împrumutînd fie din latină, fie din dialectele populare, un vocabular de completare. Listele de cuvinte tehnice şi savante din manuscrisul B (Institut de France) şi din manuscrisul Trivulzio, nu sînt studii cu scopul de a constitui o nouă gramatică, ci mai modest termeni relevaţi în tratatul lui Valturius[8]. Eforturile lui Leonardo în acest domeniu: liste de vocabular, însemnări lingvistice... intră exact în preocupările Florenţei mediceene: nu la Milano, ci în Toscana, ideea acestei munci i se impune. De altfel, într-un frumos aforism el notează că limba sa maternă are mai multe resurse decît ar trebui pentru a permite să se înţeleagă totul şi să se enunţe totul[9].

Conştiinţa aptitudinilor universale ale artistului, pe care o exprimă scrisoarea-program din 1481, se află la originea cercetărilor teoretice ale lui Leonardo. Se pare că la Milano a conceput necesitatea de a ajunge la un fundament doctrinal, printr-o serie de tratate, perspectivă, anatomie, mecanică... care ar constitui un fel de nou organon. Clasarea disciplinelor se face în funcţie de artă şi mai în amănunt de pictură, cum indică un text binecunoscut care se cuvine să fie citit complet: *Se numeşte mecanică cunoaşterea care purcede de la experienţă, ştiinţifică cea care are*

*origină și finalitate în spirit și semimecanică cea care se naște din știință și duce la operațiunea manuală.*

*Dar zadarnice și pline de erori mi se par științele care nu sînt născute din experiență, mama oricărei certitudini, sau nu se sfîrșesc într-o noțiune experimentală adică cele care, nici la originea lor, nici în mediul lor, nici în durata lor, nu trec prin nici unul din cele cinci simțuri. Și dacă ne îndoim de realitatea obiectelor care trec prin simțuri, cît de mult ar trebui să ne îndoim de acele obiecte care scapă experienței sensibile ca esența lui Dumnezeu, a sufletului și alte probleme asemănătoare disputate și contestate întotdeauna...*

*Și dacă se obiectează că aceste științe care conțin un anume grad de adevăr fac parte din științele mecanice, căci ele își au sfîrșitul în aplicațiile practice, aș zice la fel despre toate artele care trec prin mîna scriitorilor și țin de desen, parte integrantă a picturii; astrologia și celelalte științe trec prin operații manuale, după ce au fost* (pur) *mentale ca pictura care rezultă mai întîi în spiritul artistului, dar nu poate ajunge la desăvîrșirea sa fără operația manuală*[10]. Două idei se încrucișează aici: desenul este singura formă satisfăcătoare de investigare științifică și există interesul de a se aboli distincția prea ușoară care se găsește în tablourile scolastice ale artelor. Activitatea mentală adevărată depinde întotdeauna de tipul de artă. Tot așa cînd Leonardo scrie, parafrazîndu-l pe Platon: „Cel care nu este matematician să nu citească principiile lucrării mele", el se gîndește la legătura între matematicieni și experiență, opusă speculației pure, specifice filosofiei propriu-zise: *Nici o cercetare umană nu poate pretinde să fie o adevărată știință, dacă nu trece prin demonstrațiile matematice și dacă tu pretinzi că științele care își au originea și sfîrșitul lor doar în spirit comportă un adevăr, el poate fi de acord cu acesta pentru multiple rațiuni și mai ales pentru că discursul lor mental nu se bazează pe experiență în afara căreia nu există certitudine...*[11]. Leonardo recomandă exersarea activității în domeniile — în ce privește tehnica și arta —



Scanned with OKEN Scanner

în care matematica intră în aplicare; el nu pretinde prin aceasta să se facă din adevăruri matematice simple reziduuri ale experienței. Aceasta provoacă aplicarea la ordinea naturală a „raţiunilor" care nu ţin de natură: *Tu cel ce cauți să cunoști lucrurile, nu ai nici un merit dacă le cunoști pe calea obișnuită pe care o propune natura, bucură-te să le descoperi țelul, așa cum îl conturează spiritul tău*[12]. Ceea ce completează aforismul nu mai puţin faimos din *Codex Atlanticus*: *Nu există în natură niciun efect fără cauză; cunoaște cauza și nu ai nevoie de experiență*[13]: aceasta este, într-adevăr, limita superioară a cunoașterii unde, dincolo de neo-platonism, Leonardo regăsește într-un sens spiritul însuși al platonismului antic[14]. Dar oricum, afirmaţia primatului matematicilor în cunoaștere era monedă curentă; ea revine adeseori în doctrina lui Ficino[15]. Originalitatea lui Leonardo este de a o regăsi, plecînd de la principiul artistic al lui Alberti și al lui Piero della Francesca, care asociază arta la „certitudinile" geometriei. Nici un moment el nu izolează speculaţia abstractă de consecinţele sale pentru artist sau, mai general, pentru inginer. Punctele din matematică pe care le abordează sînt probleme de construcţie geometrică și, mai tîrziu, curiozităţi ştiinţifice precum semilunile.

## I. VIZIUNEA NATURII

Interesul pentru peisaj apăruse în arta florentină către 1460: de la începuturile sale Leonardo s-a arătat atras de accidentele naturii, lupta apelor și a stîncilor, fenomenele misterioase ale atmosferei, albăstrirea orizontului, răspîndirea luminii. Acestea au fost probleme durabile puse spiritului său. Și pentru a ajunge la directivele *Tratatului de pictură*, el a fost determinat să facă un lung ocol printr-o cosmologie a cărei amplitudine uimește. Dar aceasta înseamnă că orice teorie a naturii, în Renaștere, rămînea un *De natura rerum*, o interpretare pentru φύσίς, care se angaja să

definească structura comună tuturor aspectelor universului: îmbucarea sferelor celeste trebuia să fie completată cu analiza elementelor și raporturilor care determină aparențele lumii sublunare[16].

Aprecierile lui Leonardo sînt de două feluri; mai întîi o mulțime de însemnări și observații care nu sînt coordonate; pe de altă parte reflexii, pe un ton în general mai susținut și chiar pasionat, despre lumină a cărei răspîndire ocupă spațiile cosmosului, sau despre viața pămîntului și mișcările sale prodigioase. Aceste două motive „sistematice" furnizează în mod precis armatura lor esențială cosmologiei lui Ficino[17] și intervin constant în expunerile filosofului începînd cu *Teologia platoniciană* (1482). Analogia gîndirii și, adeseori, a formulelor este remarcabilă. Totuși, un grup de texte de la sfîrșitul perioadei florentine arată cum Leonardo profita de lecturile sale, pentru a da formă unei intuiții a naturii, care nu este exact cea a filosofului de la Careggi.

Grupul de texte în care este cuprinsă întreaga istorie geologică se află în două dintre paginile din *Cod. Arundel*, fol. 155 și 156; scrierea lor fină și formatul lor redus sînt ale altei pagini din același manuscris (cu un desen de monedă și crochiuri) care trimite la anii 1480—1482[18]. O parte din acest text, descrierea monstrului marin, apare sub o formă foarte ștearsă, de eboșă, într-o pagină a *Codicelui Atlantic* (265 *r*, a.) a cărei scriere este net anterioară manuscrisului B (în jurul lui 1490) și un fragment din același text se regăsește și în *Cod. Atl.*, 71 *r* a cărei grafologie are toate trăsăturile caracteristice perioadei 1478—1480[19].

Tema centrală este cea a exclamației admirative și dureroasă. *O tempo consumatore delle cose e o invidiosa antichità per la quale tutte le cose sono consummate...** Pe una din pagini este evocată Elena privindu-și în oglindă chipul ofilit; în alta, zbenguielile unui monstru marin ale cărui

---

* O, timp devorator al lucrurilor și o, antichitate demnă de invidie pentru care toate lucrurile sînt consumate.



Scanned with OKEN Scanner

mişcări înspăimîntă pe locuitorii mărilor. Aceste două evocări sînt împrumutate din cartea XV-a a *Metamorfozelor* lui Ovidiu: *Elena quando si spechiava vedendo le vizze grinze del suo viso fatto per la vecchiezza piagne e pensa seco perché fu rapita due volte**, traduce literar fragmentul din Ovidiu *Flet quoque, ut in speculo...* (XV, 232 şi urm.). Caşalotul care se mişcă în valuri se leagă de aceeaşi temă, dar desfăşurările intermediare lipsesc. Trebuiesc restituite plecîndu-se de la versurile lui Ovidiu din acelaşi fragment:

*Vidi ego quod fuerat quondam solidissima tellus*
*Esse Ceium, vidi factas ex aequore terras*
*Et procul a pelago conchae jacuere marinae.***
(XV, 262—5).

Animalul enorm se zbătea în apă înainte de a deveni, pe mal, schelet uscat şi încetul cu încetul îngropat. Viaţa gigantului primitiv nu ne este cunoscută decît printr-o fosilă de pe colina care a fost marea. Totul se pierde şi se metamorfozează, chipul Elenei care îmbătrîneşte şi însăşi marea pe care o devorează continentele.

Textele alăturate conţin desfăşurări de probleme geologice care nu vor înceta să îl preocupe pe Leonardo. Cochiliile fosile, de exemplu, se explică prin ridicarea solului terestru, care nu încetează să se transforme prin lupta elementelor: *essenpli et pruove dell'accrescimento della terra**** (repetat în *Cod. Atl.*, 265, *r*, a). Sfîrşitul acestor procese poate fi triumful final al focului şi consumarea globului, pe care îl frămîntă arderea internă. Textul faimos despre agitaţia înfricoşătoare a vulcanilor (*Ar.*, 155 *r*) se leagă deci de această întreagă meditaţie şi, după toate aparenţele,

---

* Cînd se privea în oglindă, Elena, văzînd zbîrciturile veştede de pe faţa sa datorită bătrîneţii, plînse şi se întrebă de ce a fost răpită de două ori.

** Eu însumi am văzut întins de ape, ceea ce fusese înainte pămînt. Am văzut pămînt în locul mării şi scoici marine au rămas departe pe uscat. (Trad. David Popescu, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1959).

*** exemple şi probe privitoare la mărirea pămîntului



Scanned with OKEN Scanner

textul nu mai puțin celebru care îl urmează, despre explorarea cavernei misterioase a *l'artifiziosa natura**, în pragul căreia se oprește Leonardo fascinat.

Principalele teme ale reflexiei științifice și, într-o anumită măsură, ale artei lui Leonardo, în orice caz unul din obiectele principale ale curiozității sale — „viața" naturii în timp — se află deci definite devreme, în jurul lui 1480, la începutul plecării din Florența și la începutul șederii la Milano. Elementul cel mai remarcabil este sursa lor: aceste teme se află toate grupate în textul lui Ovidiu, din care sînt direct traduse mai multe pasaje și care nu este nicidecum lungul discurs (mai XV, 60, 478) atribut lui Pitagora și rezumatul doctrinei sale. Înțeleptul din Samos scrutase, spune poetul, *quae natura negabat visibus humanis***, adică reversul lucrurilor; el îi descoperise legea în metempsihoză care face să comunice între ele toate ființele, ceea ce recomandă regimul vegetarian: *(tellus) epulas sine caede et sanguine praebet****. Sufletul se află pretutindeni, dar totul este schimbare: *Cuncta fluunt omnisque vagans formatur imago*****. Ciclurile zilei și ale nopții, mișcarea anotimpurilor exprimă acest adevăr tot atît de bine ca și vicisitudinile corpului uman: *nec quod fuimusve sumusve cras erimus.****** De unde lacrimile bătrînului *Milon*, durerea *Elenei în fața oglinzii*. Singura permanență este cea a cosmosului și a elementelor, grație cărora nimic nu piere total, dar nici nu rămîne pe loc. Ceea ce se crede a fi pămînt a fost altădată un braț de mare și acolo se găsesc fosile marine. Globul are o viață frămîntată: coline răvășite de vînt, pline de izvoare, vulcani care exală o respirație de foc. Putem, în sfîrșit, observa metamorfozele anima-

---

* natura meșteră

** ceea ce natura refuza vederii omului

*** (pămîntul) oferă oaspeți fără onoruri și sînge

**** Toate curg și orice imagine se formează mișcîndu-se

***** nu vom fi mîine ceea ce am fost sau ceea ce sîntem



Scanned with OKEN Scanner

lelor (albine, omizi, păsări, sau pasărea fenix hrănită cu ghimbir, care renaşte din ea însăşi), putem constata evoluţia societăţilor: căderea Troiei, întemeierea Romei, supuse aceleiaşi legi. Noi sîntem *pars mundi*, omul participă la ea mai îndeaproape decît oricare fiinţă, căci el este legat de tot: *non corpore solum**

*Verun etiam volucres animae sumus inque ferinas*
*Possumus ire domos...***

Un fel de înţelepciune, făcută din resemnare şi din respect, trebuie deslușită. Aceste patru sute de versuri rezumă una din cele mai puternice doctrine ale antichităţii păgîne, una din cele mai larg articulată pentru a acoperi toate aspectele naturii.

Analogiile generale cu cosmologia, fizica şi chiar morala lui Leonardo, sînt remarcabile. El nu va înceta să scruteze „ceea ce natura ascunde privirii omeneşti" şi va reveni periodic la datele şi la formulele înseşi ale discursului lui Pitagora. În 1505, în timpul celei de a doua şederi la Florenţa: o pagină (ms. *Ar.* 57 *r*), fără îndoială destinată tratatului despre mecanica apei, conchide o meditaţie exaltată asupra puterii şi varietăţii elementului prin maxima: *Col tempo ogni cosa va variando****. Formula nu este decît o citare destinată să lege de expunerea „metamorfozelor" unul din aspectele esenţiale ale cosmologiei lui Leonardo. Din aceeaşi epocă datează prefaţa la un tratat de anatomie; Leonardo denunţă cruzimea omului care se hrăneşte cu carnea animalelor şi conchide: „Natura nu produce oare suficiente alimente simple pentru a te sătura?" (*Qu.*, 1, 14 *r* şi *v*). Expunerea doctrinei pre-socratice a φυσις sub numele lui Pitagora[20] conţinea *in nuce* liniile fundamentale ale gîndirii lui Leonardo. El şi-o asumă, din clipa în care o cunoaşte, şi ea conţine un element de unitate a vastei sale întreprinderi, prin care

---

* nu numai prin corp

** Într-adevăr sîntem suflete înaripate şi putem merge în casele sălbăticiunilor

*** Orice lucru cu timpul se schimbă.



Scanned with OKEN Scanner

ne dăm seama de aspectele pozitive și negative ale atitudinii sale față de cosmologia platoniciană[21].

Metamorfozele naturii sînt comparabile cu cele ale corpului omenesc, deoarece există o imensă și profundă analogie între lume și suflarea vie. Corespondența abstractă a microcosmosului și a macrocosmosului era, în secolul al XV-lea, o temă de școală banală. Dar Ficino trebuia să extragă desfășurari noi pornind de la sursele antice, unde ermetismul și pitagoreismul reapar sub vocabularul platonician; el le colorează cu un „animism" care se va răspîndi la Paracelsus și, mai tîrziu, la Giordano Bruno și fără care doctrina nu și-ar fi găsit actualitatea în Renaștere. Frumoasa introducere la *Tratatul asupra apei* despre „viața" naturii[22] este foarte exact enunțată în cartea a IV-a din *Teologia platoniciană*. Trebuie să existe în elemente o viață aptă să plăsmuiască *(vita fabricatix)*. Singura modalitate de a ne forma o idee despre acest lucru este analogia artei umane, această activitate care manipulează și transformă materia după anumite rațiuni interioare: *Natura acționează cu o artă cu atît mai vivace și pătrunzătoare cu cît ea produce cu mai multă eficacitate ființe mai frumoase*[23]. Această viață a pămîntului se manifestă pentru Leonardo, ca și pentru filosoful platonician, prin diversitatea speciilor și prin jocul necontenit al elementelor, ele însele puteri animate, ale căror combinații și rupturi dau o imagine despre diversitatea fenomenelor. Dar acolo unde sinteza doctrinală întrezărește o ordine majestuoasă, echilibrul ascuns de dezordine, percepția mai ascuțită a artistului descoperă crize și convulsii neîntrerupte. El va conchide prin uimitoare desene ale cataclismelor provocate de ape și de foc. Imaginația sa oscilează între viziunea ruinei înfricoșătoare a cosmosului și cea a ordinei sale armonioase[24].

Cînd este vorba despre bolta cerească și alcătuirea sa, Leonardo pare să ia în considerație cu suspiciune schema tradițională a universului geocentric. El pare uneori că anticipează cosmografia lui Galilei, dar heliocentrismul pe care îl preco-



Scanned with OKEN Scanner

nizează rezultă mai puțin din calcule și observații decît dintr-o credință în vitalitatea și, chiar într-un sens, în „divinitatea" soarelui. Și acolo anumite însemnări amintesc de limbajul lui Ficino: *Soarele are corp, chip, mișcare, splendoare, căldură și virtute generativă care emană din el fără să îl diminueze* (*Cod. Atl.*, f° 270 *b*). Leonardo a visat multă vreme să scrie un tratat despre lumină; el începea cu un fragment ciudat, de altfel în parte reluat din vechiul tratat al lui Peckham despre optică: *Printre subiectele de studiu din natură, lumina este cea care dă cea mai multă fericire celor care fac din ea obiectul cercetărilor; printre marile efecte ale matematicienilor, certitudinea demonstrației este ceea ce înalță cel mai mult spiritul cercetătorilor; perspectiva trebuie deci să fie preferată tuturor disciplinelor tradiționale, căci cu ea linia luminoasă intervine pentru a furniza modul demonstrațiilor...* De unde, în sfîrșit, această invocație: *Dacă Domnul, lumina tuturor lucrurilor, binevoiește să mă lumineze pentru ca să fac tratatul meu despre lumină...*[25].

Leonardo va expune în 1508 programul acestui tratat despre lumină, al cărui punct de plecare este *Elogiul Soarelui (Lalda del Sole)*. Acest text este în mod curios încărcat cu aluzii savante: *Nu pot să mă împiedic să blamez un mare număr dintre antici care pretind că soarele nu are decît mărimea sa aparentă și, printre ei, Epicur. Cred că el conchidea astfel, ca și cum ar fi fost vorba de un astru situat în atmosfera noastră, echidistant de centru: cînd este văzut, mărimea sa nu diminuează niciodată oricare ar fi distanța. Explicațiile mărimii și acțiunii sale vor fi date în cartea a IV-a. Dar sînt surprins că Socrate i-a făcut acestui corp celest injuria de a-l compara cu o piatră în flăcări și pe bună dreptate este cenzurat pentru o astfel de eroare. Aș vrea să găsesc cuvinte pentru a critica discursul celor care laudă adorația oamenilor mai mult decît cea a soarelui: lumina sa luminează toate corpurile celeste, repartizate în univers; toate ființele animate se trag din el, căci căldura care este în ele vine de la suflet și nu există nici un alt principiu de căldură*



Scanned with OKEN Scanner

*și de lumină în univers, cum voi arăta în cartea a-IV-a. Desigur, cei care au dorit ca oamenii să fie precum zeii, Jupiter, Saturn, Marte și alții, au comis o imensă eroare, dat fiind faptul că omul, oricît de mare ar fi el în raport cu lumea noastră, aceasta nu este decît o mică stea, un punct în univers, iar oamenii sînt muritori, destinați putrefacției din mormînt. De asemenea, Tratatul despre Sferă și Marullo, printre mulți alții, fac elogiul soarelui*[26]. Gîndirea face multe ocoluri în această pagină de erudiție umanistă. Leonardo a observat că elogiul soarelui impune o critică a religiei antice, căci Renașterea le considera unite. Dacă trebuiau justificate cultele păgîne, nu zeii din legendă — interpretată, în această împrejurare, într-un sens pur evhemerist — ci soarele trebuie divinizat. Leonardo se leagă astfel de tradiția din *Pimandru* și de Ermeticii cărora, *Imnurile* lui Marullo le expuneau doctrina mai mult decît mediocrul *Tratat despre sferă* de Goro Dati, publicat în 1478 la Florența. *Hymni et Epigrammata* fuseseră publicate în 1497, dar scrise majoritatea la Florența între 1489 și 1494, cînd Tarcaniota era oaspetele lui Lorenzo di Pierfrancesco[27]. Acesta era momentul cînd metafizica „splendorii" cunoaștea la Florența un succes general și cînd Ficino, terminînd un comentariu la Pseudo-Dionysos, scria două tratate despre soare[28]. În ultimii ani ai Academiei, aceste speculații sînt pe primul plan; ele l-au atras pe Leonardo și s-a străduit să profite de ele.

Principiul matematic, „viața" naturii, răspîndirea luminii sînt pentru el părți constitutive ale minunii universului: realități prime și indisociabile, evidențe care se impun savantului ca și pictorului[29]. În interiorul acestor „forme" absolute el va multiplica descrierile concrete și studiul metamorfozelor, cu tot felul de prelungiri în pictura sa. Orice teorie trebuie să reconducă la viziune și orice viziune la artă. Această îmbogățire însăși a viziunii cosmologice face problematice afirmațiile tradiționale asupra destinului omului și asupra nemuririi sale. Dacă sufletul viu, căldura și lumina se identifică în conducerea



Scanned with OKEN Scanner

universului, omul descoperă că este un accident în sînul unui cosmos al cărui centru nu este el. Necesitatea pe care inteligența o descoperă în univers definește o lege superioară care trebuie să fie recunoscută și venerată[30]. Acordul, căutat de platonicieni ca Marullo și Ficino, între concepția naturii și vocația sufletului, „cheie și centru al lucrurilor", nu este menținut.

## II. PRIMATUL PICTURII

Exaltînd ca activități privilegiate poezia, artele plastice, arhitectura și muzica, umanismul florentin cerea o refacere a „sistemului artelor"[31]. Filosofii neocupîndu-se de acest lucru, artiștii înșiși au angajat în decursul unui secol o polemică, în care Leonardo a avut un loc activ și chiar de prim plan. Ne-au rămas de la el tot felul de ciorne, fragmente de elocință, ecouri de conversații oficiale (la curtea lui Ludovic Maurul) sau particulare care arată în ce măsură artistul considera o problemă personală noua dispută a artelor[32]; tezele sale au avut un ecou imens în cursul secolului al XVI-lea. Discursul pe care îl atribuie regelui Matei (Corvin) este tot polemic: *Pictura se plînge cu o durere total legitimă de a fi exclusă dintre artele liberale, căci ea este adevărata nepoată a naturii și se exersează prin cel mai demn dintre simțuri*[33]. După el, orice activitate mentală are un aspect mecanic și nu este posibilă o discriminare între disciplinele superioare și arta „mecanică" a picturii. Nu este doar un argument defensiv de adăugat celor în curs la Florența; mergînd la capătul doctrinei, Leonardo socotește arta un instrument al cunoașterii superioare.

El reia într-adevăr pe cont propriu motivul platonician al „elogiului văzului": *Cine pierde vederea nu mai percepe frumusețea universului și se aseamănă cu un om închis trăind într-un mormînt.* Dacă corpul este un mormînt — după formula lui Platon reluată de Ficino — văzul este tocmai puterea eliberatoare, *fereastră a corpului*

*uman prin care sufletul contemplă frumusețea lumii și se bucură de ea, acceptînd astfel carcera corpului care, fără să suporte acest lucru, ar deveni o tortură.* Leonardo ignoră — sau se preface că ignoră — doctrina „viziunii transcendentale", pentru a celebra operația sensibilă care deschide universul; el o generalizează imediat la întreaga activitate intelectuală: *Tu nu vezi că ochiul cuprinde frumusețea lumii? El este principiul astrologiei, zămislește cosmografia, orientează și rectifică toate artele umane... Este rege al matematicilor... A creat arhitectura, perspectiva și divina pictură... O, cea mai minunată din toate creațiile lui Dumnezeu, cum să te slăvesc demn, cum să-ți exprim noblețea?*[34] Elogiul omului, rege al universului, pronunțat de Manetti, de Ficino și de Pico, a devenit elogiul exclusiv al văzului și al instrumentului său privilegiat, pictura. Mai mult, actul spiritual al judecății care fundează cunoașterea nu este, pentru Leonardo, radical distinct de operația sensibilă. Ca și neo-platonicienii din Florența, el susține ferm că gîndirea nu este decît gradul superior al vederii, că ea este consubstanțială la viziune: *Dacă spui că văzul împiedică ferma și sublila cunoaștere mentală care introduce în științele divine și că această jenă l-a mînat pe un filosof să se priveze de vedere, iată răspunsul: ochiul, stăpînul simțurilor, își îndeplinește funcția opunîndu-se acestor discursuri — și nu științe — obscure și false, în care se discută cu mari țipete și mari gesturi.* Acolo unde viziunea nu se exersează, nu există decît cuvinte goale și nici urmă de gîndire: Leonardo conchide că acest filosof era nebun și raționamentul său fără sens[35].

„Discursul mental" despre artă este deci superior posibilităților poeziei. Elogiul artelor era uneori asociat de umaniști celui al poeziei. Pentru Leonardo va fi invers. El pledează cu o părere preconcepută exclusivă în favoarea picturii. Puterea sa este superioară celei a poeziei: *Ce anume te împinge, o, omule să-ți abandonezi locuința din oraș, să lași rude și prieteni, să mergi prin munți și prin văi la țară, dacă nu frumusețea firească a*

*lumii de care, judecînd ca lumea, nu te bucuri decît prin vedere*? Această frumusețe a naturii aparține pictorului; poetul o poate sugera, dar atunci *Sufletul nu se poate bucura de beneficiul ochilor, ferestre ale locuinței sale, nici să primească imaginea locurilor vesele; el nu vede văile umbroase, străbătute de rîurile care șerpuiesc, el nu vede florile variate ale căror culori sînt o armonie pentru ochi și toate celelalte locuri care pot fi reprezentate*[36]... Poezia nu poate deci să aibă asupra sufletului autoritatea completă a picturii. Nici muzica. Aceasta este „Sora picturii", dar inferioară: „nefericita muzică" se manifestă, într-adevăr, ca o formă temporală și perisabilă; de altfel, *un lucru avînd demnitatea sensului căruia îi răspunde, pictura care satisface vederea este mai nobilă decît muzica care nu satisface decît urechea*. Această distincție se află la Ficino, dar în nici un moment Leonardo nu pare să admită, împreună cu neo-platonicienii, că demnitatea muzicii constă în exprimarea directă a armoniei cosmice; el merge pe linia teoriei generale a „modurilor" și a efectelor psihologice[37].

În pictură este atins fondul armonic al universului; invizibilul se revelă în vizibil. În discursul citat al lui Matei Corvin care preferă un portret al iubitei sale unui poem scris în onoarea sa, argumentul decisiv este pur speculativ: *Nu știi tu că sufletul nostru este făcut din armonie? Armonia nu se poate naște decît în clipa în care se pot exprima vederii sau auzului legăturile obiectului*[38]. În cele din urmă, universul este mai nobil și mai durabil în pictură. Dar aceasta nu face decît să rezume o operație generală: *Proporția nu se află doar în numere și măsuri ci și în sunete, greutăți, vremuri și locuri și orice fel de realitate*[39]. Rezonanța neopitagoriciană este evidentă: „proporția" este în același timp principiu de măsură și valoare simbolică. Ea se exprimă în forma precisă care este desemnată, în acordurile care o cuprind, în contrastele care o însoțesc; este un principiu universal, în care sufletul se recunoaște el însuși. Veritabilul comentariu al acestei axiome este fragmentul liric din *Trattato* despre pictorul „stăpîn al

universului" care exprimă sub o formă imediată și instantanee „o armonie a legăturilor", *proportionata armonia*[40].

Aceste reflecții amintesc adeseori învățătura lui Alberti; și uneori sîntem tentați să le derivăm de acolo. Dar se cuvine să nu uităm că marile teme albertiene constituiau părți, din 1480, ale învățăturii umaniștilor platonicieni, îndeosebi a celei a lui Ficino[41]. Ele se găseau astfel asociate cu o întreagă metafizică. Și situîndu-se pe chiar acest plan, Leonardo poate atribui picturii toate atributele pe care filosofii le acordă spiritului uman. Mai tîrziu, ea se bucură de o universalitate exterioară și facilă. Una din cele mai frumoase pagini din *Trattato* zăbovește asupra acestei teme: *Arta picturii are un caracter divin, prin faptul că spiritul pictorului se preschimbă, după asemănarea cu Spiritul lui Dumnezeu. Căci cu o putere liberă, el se consacră creerii esențelor diverse: animale plante, fructe, peisaje, cîmpii, surpări de munți, locuri de teamă și de spaimă, care îl înfricoșează pe spectator, locuri încîntătoare și suave*[42]... Leonardo reia în onoarea artei ceea ce era pentru Ficino aptitudinea esențială a sufletului: *Ceea ce se află în univers prin esență, prezență sau imaginație, el (pictorul) posedă mai întîi în spirit apoi în mîini*[43]. Inteligența și îndemînarea sa tehnică — nu și spiritul filosofului — constituie oglinda în care *calitățile* lucrurilor se reflectă și se revelă. A disprețui pictura înseamnă a disprețui însuși secretul naturii. Căci în totalitatea lumii concrete care este, de drept, domeniul său, artistul este singurul în stare să observe analogiile și legile[44]. Ca altădată pentru Alberti, naturalismul se stabilește în interiorul unei viziuni noi a naturii. Pictura reproduce lumea exterioară, „în prezență sau în imaginație", dar ea o celebrează ca producție de minuni sau de monștri. Acesta este sensul în care pictorul este „stăpîn și zeu": *Sel pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, egli n'è signore di generarle, et se vol vedere cose mostruose,*

*che spaventino o che sieno bufonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei ne è signore et dio**[45].

Nu există nici o ramură a activităţii lui Leonardo care să se afle pe linia acestor preocupări. Chiar în domenii ca anatomia sau geologia, care de atunci au fost radical rupte de orice consideraţie estetică sau morală şi nu sînt definite decît în calitate de ştiinţă excluzînd acest tip de consideraţie, bănuit pe drept de finalism, Leonardo îşi dezvoltă intenţiile fundamentale. El face acest lucru în trei feluri: mai întîi, prin destinaţia generală a acestor studii, locul lor în *organum* complet, apoi prin virtutea însăşi a noului instrument de explorare concretă, scopul ştiinţific, care izolează şi elucidează un mecanism sau o legătură de poziţie, ţinînd loc de expozeu metodic, în sfîrşit, prin aplicarea de scheme care acordă prezentării ştiinţifice un echilibru, o simetrie, o ordonanţă explicită, cel mai ades bazată pe o analogie precisă şi un alt efect natural. Leonardo acordă atîta grijă pentru producerea lor, cît savantul modern în evitarea lor. Astfel, analizează unduirea apei, asemuită cu unduirea părului, musculatura umărului şi a gîtului asemuite cu un sistem de funii şi de văluri[46]. Leonardo revine fără efort la ştiinţa artei, pe care nu a pierdut-o niciodată din vedere: *Îi este necesar pictorului, pentru a construi bine atitudinile şi gesturile nudurilor, să ştie anatomia nervilor, oaselor, muşchilor şi tendoanelor: el ştie astfel, în diversele mişcări şi desfăşurări de forţă, care nerv, care muşchi este motorul şi aceştia sînt singurii pe care îi îngroaşe şi îi redă aparenţi, în loc să îi arate pe toţi în acelaşi timp, cum fac cei care, pentru a părea mai desenatori, reproduc nudurile lineare şi fără graţie, asemănătoare mai degrabă cu saci de nuci decît cu forme umane, cu o grămadă de gulii mai degrabă decît cu nuduri muşchiuloase.* Critica i se potriveşte lui Pollaiuolo şi şcolii sale.

---

* Dacă pictorul vrea să vadă frumuseţi pe care să le îndrăgească, el este stăpîn să le creeze, iar dacă vrea să vadă lucruri monstruoase, care să înspăimînte sau care să fie bufoneşti şi ridicule sau care să provoace compasiunea, el este stăpîn şi dumnezeu.



Scanned with OKEN Scanner

Ea pune în evidenţă unitatea demersului lui Leonardo[47].

Astfel ne îndepărtăm definitiv de producţia naivă a frumuseţii. Pictura este dusă pe culmea activităţii umane, căci ea este total ordonată unei instanţe superioare, Frumuseţea. Dar importanţa acestui eveniment este atît de mare încît pentru cel ce tinde spre el sînt necesare infinite precauţii; universalitatea picturii, coextensibilă cu cea a conştiinţei, necesită o muncă propriu-zis nedefinită. Trebuie acceptată ca o formă profană de viaţă contemplativă, cu eticheta sa şi sacrificiile sale: „Pictorul trebuie să fie solitar, să considere ceea ce vede, să vorbească cu el însuşi"[48]. Pînă şi prieteniile şi distracţiile trebuie să ţină seama de acest scop superior. Toate aceste pretenţii surprindeau în lumea artelor şi Leonardo era privit cu un amestec de neîncredere şi de admiraţie, mărturie fiind anecdotele despre ciudatele sale metode de lucru. Ne facem o idee despre acestea prin desenele şi însemnările sale. Trebuie, spune el, ca schiţa să fie executată rapid, fără să te legi de detaliu care va fi terminat mai tîrziu pe îndelete. Improvizaţia dă „ideea" sub forma sa cea mai intensă şi cea mai inspirată; dar trebuie aşteptat viitorul, în vederea unei perfecţionări lente şi calculate. *Aminteşte-ţi, pictore, că dacă descoperi o greşeală în operele tale, din propria ta judecată sau prin cea a altuia, trebuie să o îndreptăţi pentru a nu oferi astfel publicului natura ta materială* (la materia tua) *şi nu îţi găsi scuze, convingîndu-te că vei repara ruşinea ta într-o operă următoare, căci pictura nu dispare după execuţie, ca muzica şi ea va mărturisi multă vreme ignoranţa ta*[49]. Această regulă de a perfecţiona opera prin calcule infinite explică în parte neputinţa crescîndă a artistului: ea nu provenea, cum au crezut observatorii superficiali, din plictiseala sa pentru pictură, ci dintr-o distanţă crescîndă între intuiţie şi subterfugiile impuse de reconstruirea sa calculată. În realitate, nici un artist nu a luat în consideraţie înaintea lui cu atîta luciditate comportamentul pictorului. Într-un text care este o variantă celebră a formulei:



Scanned with OKEN Scanner

*ogni depintore dipinge se*, el denunţă propensiunea pictorilor de a reproduce mereu acelaşi tip uman. Această înclinaţie este consecinţa unor mecanisme intime ale sufletului, această forţă care determină judecata înainte ca ea să fie judecata noastră (*il nostro giuditio inanti sia il propio giuditio nostro*), adică energia subconştientă. Obişnuindu-se cu tipul fizic în care sălăşluieşte, acest suflet tinde să îl perpetueze, chiar în imagini. Deci trebuie supravegheate îndeaproape mişcările subiectivităţii[50]. Leonardo îi observă pericolele, în cazurile în care conştiinţa artistului este puţin avertizată. Dar invers, el a preconizat recurgerea la subconştient în sfaturile celebre unde recomandă să se citească în petele informe ale pereţilor, să se evite compoziţiile prea „finite" care paralizează mişcarea interioară (*moto mentale*)[51]. Concesiile apar îndeosebi în numeroasele crochiuri şi mîzgălituri din vîrful peniţei, cu care şi-a acoperit paginile personale şi în care psihologii nu au scăpat ocazia să caute „hieroglifele subconştientului său".

Exista astfel o unitate profundă în toate acţiunile lui Leonardo. Legătura între iniţiativele sale trebuie să fie căutată într-o adaptare integrală a activităţii intelectuale la cea artistică, ale cărei exigenţe cresc în mod corespunzător. În cursul acestei munci, Leonardo împlineşte o revoluţie durabilă făcînd să alunece conştiinţa metafizică a artei — valorizată de umaniştii florentini — în conştiinţa psihologică a activităţii artistice. El şi-a folosit viaţa analizîndu-i condiţiile. Şi de aceea persoana sa a exercitat o fascinaţie fără precedent asupra tuturor celor pe care îi atrăgeau problemele sale.

## III. DESCOPERIREA AMBIGUITĂŢII

Leonardo s-a făcut celebru prin fantezii şi farse fără număr; „infinite pazzie" spune Vasari care i-a construit biografia pe tema geniului derutant şi capricios. Leonardo nu era primul artist florentin care să iubească inovaţiile surprinzătoare şi



Scanned with OKEN Scanner

farsele; el este sigur primul pentru care activitatea „ludică“ capătă atîta importanţă şi în care ea găseşte continuări inepuizabile. El a fost la Milano organizatorul serbărilor lui Lodovico; rolul său era de a pune la punct distracţiile, de a desena costumele, de a ridica decorurile. El pune în scenă *Orfeu* de Poliziano (pe scenă, un munte conic care se deschidea descoperindu-l pe Pluton) şi *Il Paradiso* de Bellincioni (1490): prefaţa libretului descrie „cele şapte planete care se roteau, reprezentate prin oameni“, în interiorul unei sfere[52]. Carele sale de război fantastice, maşinile sale automobile, aparatele sale de zburat... erau după toate aparenţele destinate unor cortegii şi unor „giostre“. Ca şi lucrările de inginer ale lui Leonardo, creaţiile sale artistice întîlnesc adeseori domeniul jocului; acesta completează forţele picturii care provoacă, după voie, rîsul şi spaima. Această putere a artei se datorează faptului că viaţa omenească se mişcă în imaginar, cu o docilitate aproape derizorie la forţele de iluzie. Artistul este ca animatorul unui spectacol la care el, în fond, nu participă[53].

Leonardo adaugă astfel o dimensiune nouă de activitate la estetismul florentin. Dar din acest punct de vedere, lumea se împarte mai puţin după sentimentele morale obişnuite, admiraţia sau dezaprobarea, decît după nuanţele de afectivitate, care tind să capete o importanţă neobişnuită: tandreţea pentru ceea ce este subtil, repulsia pentru vulgar şi bestial. Leonardo a reacţionat întotdeauna cu vivacitate[54]. Rezultă un fel de tensiune constantă între sentimentele extreme, o trecere rapidă de la indulgenţă la nelinişte care se distinge, în particular, în atitudinea lui Leonardo faţă de dragoste. Punctele sale de vedere nu constituie o doctrină. Leonardo manifestă uneori un dezgust plin de milă pentru modul de propagare al speciei; dar există în crochiurile sale tot felul de mici „scene de gen“ pentru a descrie comedia dragostei. Cînd tonul creşte, el revine la noţiunile platonismului contemporan, dar fără să conserve perspectiva ascendentă care îi permitea lui Ficino şi poeţilor platonizanţi să unifice impulsurile



Scanned with OKEN Scanner

Erosului. Cînd el scrie: „Amantul se îndreaptă spre obiectul iubirii sale spre a se uni cu el", nu prevede, în această atracție, un principiu care ar putea să înalțe sufletul spre Dumnezeu[55].

Ambivalența acestor sentimente este pusă în evidență în descrierea fragmentară a ținutului Venerei *(il sito di Venere)*, lucrare fără îndoială scrisă în 1504, poate destinată unui decor de sărbătoare, care se opune în toate privințele reședinței voluptoase evocată în *Stanze* de Poliziano: Venus nu apare; un peisaj delicat atrage navele care se sparg de stînci[56]. Alegoria plăcerii asociată cu durerea în aceeași figură — un tînăr și un bătrîn ieșind din același trunchi — va exprima același adevăr evident[57]. Și Leonardo, întorcînd spatele insuportabilei confruntări a sexelor, s-a complăcut să elaboreze figura androginului, care nu reține de la tipul uman decît caracterele sale fermecătoare, pentru a da uitării bestialitatea și urîțenia.

Tot ceea ce valorează în viață duce la sentimentul precarității sale, dar mai ales la ambiguitatea sa funciară. Pentru Leonardo existența nu ar fi de conceput fără vedere care dă acces la totalitatea universului. Grație ei, carcera corpului încetează să mai fie o tortură pentru suflet; și o va părăsi cu durere, căci ar pierde astfel „frumusețea lumii". Este exact inversul a ceea ce expusese Ficino: „Corpora animis suis et junguntur avidissime et ab eis molestissime sejunguntur[58]". Pentru umanism, moartea anunță disoluția corpului și eliberarea sufletului, iar corpul se teme. Pentru Leonardo, sufletul refuză despărțirea în măsura în care aderă la exercițiul simțurilor și în care văzul se identifică întregii activități a spiritului. În spiritul lui Ficino, funcția sufletului era de a percepe, de a unifica și de a rezolva, grație vocației sale supranaturale. Aceasta nu ar putea, după Leonardo, decît să îl îmbrățișeze în exercițiul său terestru și el se întreabă cu insistență dacă omul nu trebuie să își mărginească ambițiile: „Orgolioșii cărora nu le ajung beneficiul vieții și frumusețea lumii, sînt pedepsiți astfel încît ei înșiși
225 își pierd viața și nu se bucură de folosul și frumu-

Scanned with OKEN Scanner

seţea lumii" (*Atl.*, 91 *v*, a). El nu ignoră faptul că omul tinde la infinit să depăşească această condiţie terestră, dar acolo se află poate destinul celui care, ca fluturele de către flacără, este atras de ceea ce trebuie să îl distrugă. Leonardo întrevede ideea unei disoluţii finale exact opusă noţiunii creştine şi neo-platoniciene a „învierii", din care Michelangelo va face una din temele majore ale artei sale[59].

Acest sentiment, aflat pe poziţia şovăitoare a omului între groază şi încîntare, între sigur şi iluzoriu, s-a accentuat la Leonardo cu anii. Există în opera sa pictată o dezvoltare paralelă a „clar-obscurului". Principiul era mai întîi interesul contrastului care face să valoreze termenii prezenţi: *Le bellezze con le brutezze paiono piú potenti l'una per l'altra**[60]. I-a plăcut deci să facă să alunece „insensibil luminile blînde în umbrele fermecătoare" şi să rezolve astfel conflictul între desen şi modeleu[61]. Este probabil că repictările şi verniurile să fi accentuat tonul de umbră închisă al tablourilor conservate, înşelîndu-se asupra primelor efecte de „sfumato" ale lui Leonardo. Observaţia lui Vasari despre tonurile luminoase din portretul *Monei Lisa* rămîne surprinzătoare[62] dar contrastele acuzate de luminos şi închis sînt acelea pe care Leonardo le recomandă în teoriile sale: *Pentru a fi universal şi a place gusturilor celor mai diverse trebuie, pictore, să faci ca în aceeaşi compoziţie să existe obiecte de mare obscuritate şi de mare delicateţe de umbră făcînd să fie cunoscută cauza acestor umbre delicate*[63]. El analizează fenomenele luminoase cu vocabularul filosofilor florentini: *Tenebrele sînt deci primul stadiu al umbrei şi lumina ultimul; de aceea vei face, o, pictore, umbra mai închisă lîngă punctul ei de pornire şi la capătul ei o vei preface în lumină, astfel încît limita sa să nu se cunoască.* Şi mai ales: *Umbra derivă din două principii* (cose) *foarte deosebite, unul este corporal, celălalt spiritual, corporalul este opacitatea corpului obscur, spiritualul este lumina. Întîlnirea dintre corp*

* Frumuseţile şi urîciunile se pun în evidenţă reciproc.



Scanned with OKEN Scanner

*și lumină este deci cauza umbrei*[64]. Pictura, care va fi „efect și compoziție de umbră și lumină", de luminos și de obscur, va trezi deci în suflet o neliniște și o uimire, care nu este suficientă să stimuleze limpezimea tonurilor. Estetica clarobscurului apare ca o erezie personală a lui Leonardo, față de estetica inocentă a splendorii care făcea din strălucire, valoarea supremă și excludea tenebrele rezervate ținuturilor de jos și nenoricirii sufletelor.

Desigur, „sfumato"-ul este mai întîi o soluție tehnică: el face să iasă în evidență formele, fără să recurgă la brutalitatea contururilor și la accentuarea reliefului; el le acordă o calitate netedă și continuă. Portretul de *Muzicant* (Galeria Ambroziana) și cel al *Monei Lisa* arată suficient la ce delicatețe surprinzătoare ajunge astfel modeleul. Pictura reprezintă promovarea poetică a unei lumi crepusculare și umbrită. Fragmentul celebru: *Observă pe străzi, la căderea nopții, chipurile bărbaților și ale femeilor, pe timp urît: cîtă grație și cît farmec !*[65] și urmat de o rețetă pentru a construi un atelier unde s-ar putea recrea după plac efectele de timp acoperit și de lumină oblică care fac formele atît de misterioase. Adevărata frumusețe este deci legată de clarobscur; ea nu este niciodată atît de frapantă ca pe chipurile care se detașează pe un fundal închis; rezultă în cele din urmă din legătura intimă a luminii și a umbrei. Cînd va dori să reunească un simbol complet al ambiguității și al așteptării umane, Leonardo va asocia penumbrei zîmbetul nesigur și „degetul îndreptat către tenebre"[66].

Leonardo era un mare creator de ghicitori și de enigme. El compunea, către 1497, pentru Cecilia Gallerani, la Milano, rebusuri alambicate. Și-a presărat scrierile cu întrebări și *profetie* care fac să apară realitățile triviale sub o lumină bizară și surprinzătoare[67]. Și acolo spiritul ludic se amestecă cu atracția „misterului": cînd vrea să compună un simbol demn de activitatea sa, acesta este vrejul care încolăcește un singur fir într-un labirint fără sfîrșit. Motivul este de origine orientală și întă-

reşte cu o trăsătură de exotism singularitatea tehnică[68]; prevăzută cu inscripţia „Achademia Leonardi Vinci", împletitura oferă o emblemă vizuală a numelui artistului — *Vincio/Vinci*, a înnoda — cu extindere ermetică. Poate a fost compus cu ocazia convorbirilor care îi reuneau la Milano, împreună cu matematicianul Pacioli, pe inginerii şi savanţii lombarzi, prieteni ai lui Leonardo[69]. Îi plăcea să se învăluiască cu un anumit mister şi să delimiteze bine distanţa sa faţă de practicile comune. Posteritatea nu se va înşela în această privinţă[70].

*NOTE*

1. L. H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci*, *op. cit.*, p. 103.
2. A. CHASTEL, „Léonard de Vinci et la culture", *art. cit.*, reluat în *Fables, formes, figures*, vol. II, nr. 50, cu bibliografie complementară p. 249.
3. Textele lui Leonardo au fost grupate de J. P. RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci*, 2 vol. reed., Londra, 1939, lucrare care rămîne fundamentală. Publicaţia lui Mc CURDY, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, New York, 1939, în traducere franceză: *Les carnets de Léonard de Vinci*, 2 vol., Paris, 1943, este mai puţin sigură şi clasarea incertă. O alegere metodică a fost procurată de G. FUMAGALLI, *Leonardo, omo senza lettere*, 1 ed., Florenţa, 1939, reed. 1953. O publicare integrală a fost începută de A. MARINONI, *Leonardo da Vinci, I: Scritti letterari*, Milano, 1953. Noi am dat în traducere o antologie redusă la esenţial: *Léonard de Vinci par lui-même*, *op. cit.*, 1951. Vezi şi: A. M. BRIZIO, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, 1952.

   În C. PEDRETTI, *Studi vinciani*, Geneva, 1957, numeroase observaţii de detaliu şi în apendice: cronologie a paginilor din *Cod. Atl.*

   *Tratatul de pictură* este o compilaţie de la mijlocul secolului al XVI-lea, după scrierile lui Leonardo: publicat în 1651, el nu corespunde întotdeauna exact textului manuscrisului, cînd acesta a fost conservat. Ediţia lui H. LUDWIG, *Il Trattato della pittura*, Viena, 1879, conţine o traducere germană; cea a lui P. McMAHON, *Leonardo on painting*, 2 vol., Princeton, 1956, reproduce manuscrisul care serveşte drept bază ediţiei din 1651. Culegerile publicate în franceză de PÉLADAN, *Traité de la peinture*, Paris, 1910, *Morceaux choisis*, Paris, 1907, au fost aranjate fără discernămînt critic şi conţin nume-



Scanned with OKEN Scanner

roase contrasensuri, repetate de atunci în lucrările de mîna a doua.

4. Despre lucrările recente: G. CASTELFRANCO, *art. cit.*, (1954). „Filosofia" lui Leonardo a dat naștere la judecăți din cele mai contradictorii. B. CROCE, „Leonardo filosofo", în *Conferenze fiorentine*, Milano, 1910, p. 227—256, îl acuză pe Leonardo, naturalist și agnostic, de a nu fi avut sensul conștiinței creatoare (p. 246), G. GENTILE, *art. cit.*, a amintit pe bună dreptate că există la Leonardo „această idee a unei rațiuni care se află la baza lucrurilor din natură și pe culmea cercetărilor umane, gîndire care se face natură pentru a atinge în cele din urmă conștiința de sine în om și a închide cercul universului" (p. 200), pe unde el se apropie de platonismul contemporan și poate fi confruntat cu Galilei și Bruno. E. GARIN, „Il problema delle fonti del pensiero di Leonardo (1953), reluat în *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florența, 1961.

Este puțin de reținut din teza rapid prezentată de R. HUYGHE, „Leonardo da Vinci et l'humanisme", în *Actes du XVII^e Congrès d'Histoire de l'art* (1952), Haga, 1955, p. 41—58 și: „La pensée de Léonard appartient-elle à la Renaissance?" în *L'amour de l'art*, nr. 67—68—69 (1952), unde Leonardo este prezentat ca un gînditor radical străin epocii sale. Astfel: „Leonardo refuză să adere la curentul platonician pe care Leon al X-lea, un Medici, îl plasase în centrul secolului care îi poartă numele. Dimpotrivă, el se leagă de elanul născut în Evul Mediu, exact la sfîrșitul secolului al XII-lea, sub impresia operelor lui Aristotel relevate pe atunci și care, în secolul al XIII-lea și al XIV-lea, s-au detașat de filosof, pentru ca prelungind totuși impulsul său, să întrezărească și chiar să fondeze metoda experimentală, materialistă și pozitivistă, din care va proveni știința modernă..." (p. 49—50). Nici una dintre aceste propoziții nu ni se pare a fi acceptabilă: „curentul platonician" format cel puțin o jumătate de secol mai devreme nu datorează sigur nimic lui Leon al X-lea; „curentul experimental" al scolasticii pariziene nu prepară ascensiunea „științei moderne"; ideile științifice ale Renașterii italiene constituie o etapă distinctă în același timp de occamismul din secolul al XIV-lea și de cartezianism (vezi lucrările lui E. CASSIRER și observațiile lui G. SARTON și E. PANOFSKY, în *The Renaissance, a symposium*, New York, 1952); opoziția între aristotelism și platonism este relativă și nu oferă articulația cea mai interesantă a epocii (vezi studiile lui E. GARIN, P. O. KRISTELLER, citate în *Marsile Ficin et l'art*, p. 21, n. 51: folosirea abuzivă a noțiunii de aristotelism a fost subliniată de G. CASTELFRANCO, *art. cit.*, p. 446). Noi gîndim dimpotrivă că: 1. gîndirea științifică a lui Leonardo aparține timpului său și 2. este amăgitor să separi artistul de savant a cărui activitate intelectuală se situează în cadrul „culturii atelierelor".



Scanned with OKEN Scanner

5. E. SOLMI, Introd. la *Leonardo. Frammenti Letterari*, Florența, 1900, a schițat etapele de cercetare savante ale lui Leonardo, dar nu pe cele ale gîndirii sale. Un studiu adeseori pertinent este cel al lui F. M. BONGIOVANNI, *Leonardo pensatore*, Piacenza, 1955.
6. J. GWYN GRIFFITHS, „Leonardo and the latin poets", în *Classica et mediaevalia* (Copenhaga), XVI (1955), p. 268 și urm.
7. Nume de ingineri: J. P. RICHTER, *op. cit.*, § 1381; în SOLMI, *Fonti*, *op. cit.*, p. 288. Despre Arhimede: ID., 879, 883, 1381, 1421, 1474, 1475, 1504.
8. Vezi: A. MARINONI, *Gli appunti lessicali e grammatici di Leonaro da Vinci*, vol. I, Milano, 1943; ID., *Leonardo da Vinci, scritti litterari*, Milano, 1952; G. FUMAGALLI, „Leonardo e Poliziano", în *Poliziano e suo tempo* (Congres 1954), Florența, 1957, p. 131 și urm.
9. „Io ho tanti vocavoli nella mia lingua materna ch'io m'ho piuttosto da doler del bene intendere le cose che del mancamento delle parole colle quali io possa bene exprimere il concetto della mente mia"* (*Qu. An.*, II, 16 r).
10. H. LUDWIG, § 33, 1, p. 68—70; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 47 la 49. (Traducerile date de PÉLADAN, *Traité de la peinture*, p. 10, sînt în mod particular eronate; pasajul este fragmentat și alterat).
P. MÜLLER-WALDE, *Lebensskizze...*, *op. cit.*, p. 43 și urm. Despre rolul desenului: O. BENESCH, „Leonardo da Vinci and scientific drawing", în *The American Scientist*, XXXI (1943), p. 311—348. M. JOHNSON, *Art and scientific thought*, Londra, 1944, cap. IV.
11. „Non mi legga chi non è matematico nelli mia principi"**, *Qu. An.*, IV, 14, v°; J. P. RICHTER, nr. 3; FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 53. *Trattato...*, ed. Ludwig, parag. 1, trad. Péledan (cu contrasens 27, p. 10); J. P. RICHTER, nr. 1157; Fumagalli, p. 47.
12. Ms. de la Institut de France, G. 47 2°; J. P. RICHTER, *op. cit.*, nr. 1151. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 44.
13. *Codex Atl.*, 147 v°, *a*; FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 44 etc.
14. E. CASSIRER, *Individuum u. Kosmos*, *op. cit.*, p. 78: autorul adaugă faptul că Leonardo „nu a fost atins, ca să spunem astfel, de spiritul neoplatonismului, ceea ce înseamnă a eluda problema.
15. P. SERGESCU, „Léonard de Vinci et les mathématiques", în *Léonard et l'expérience scientifique*, *op. cit.*, p. 73 și urm.
16. Studiul magistral al lui P. DUHEM, *Léonard de Vinci, ceux qu'il a lus, ceux qui l'ont lu*, Paris, 1900, trebuie să fie folosit cu precauție, cum arată E. GARIN, *art. cit.*, din lipsa cercetării doctrinelor contemporane. Edmondo

---

* „Am atîtea cuvinte în limba mea maternă încît mai degrabă mă pot plînge de buna înțelegere a lucrurilor decît de lipsa cuvintelor cu care pot să exprim bine conceptul din mintea mea".
** „Cine nu este matematician să nu-mi citească principiile".



Scanned with OKEN Scanner

SOLMI, *Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*, Modena, 1898 și ID., *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*, Mantova, 1905, a regrupat observațiile lui Leonardo despre geologie, fizică și optică, excluzînd perspectiva istorică indispensabilă: „În timp ce Marsilio Ficino construia cu un sincretism arbitrar o filosofie care nu corespunde nici uneia din marile probleme care se puneau spiritelor ieșite din luptele medievale, două spirite total opuse prin origine, educație și împrejurările vieții, Cusanus și Leonardo răspundeau, pentru prima oară, într-un mod opus, la problemele cunoașterii" (p. 3). Acolo se află, pentru autor, „reprezentanții raționalismului și empirismului moderni" *(sic.)*. Vezi și: M. BARATTA, *Leonardo da Vinci e i problemi della terra*, Torino, 1903 și, în ultimul rînd: R. WEYL, *Die geologischen Studien Leonardo da Vincis...* în „Philosophia Naturalis", Meisenheim, 1950.

17. G. GENTILE, *Il pensiero di Leonardo*, Florența, 1941 și E. GARIN, *Storia della filosofia italiana*, Milano, 1940, vol. II, p. 96. „Le ragioni matematiche che Leonardo vuol scoprire sono di sapore chiaramente platonico, e neoplatonica è tutta la sua natura, viva per un'anima di ragione che ne spiega l'ordine e la simmetria, che giustifica la nostra conoscenza".*
18. A. M. BRIZIO, *Scritti scelti*, *op. cit.*, p. 55. G. CASTELFRANCO, *Momenti della recente critica...*, p. 476.
19. G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci*, *op. cit.*, p. 49; C. Pedretti, *op. cit.*, p. 268 și 278.
20. *Pitagora* lui Ovidiu expune, în realitate, doctrina lui Anaximandru: G. DE SANTILLANA, „Léonard et ceux qu'il n'a pas lus", în *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVe siècle*, Paris, 1951, p. 52.
21. G. CALVI, *Contributi*, p. 431 și n., a semnalat în acest text, „rădăcina acestui tip de pitagoreism care se pare că se găsește în anumite idei ale lui Vinci"; dar el caută înspre Padova sursele unui „misticism cosmic" a cărui origine este total florentină, cum a subliniat E. GARIN: „La cultura fiorentina", *art. cit.* Umanismul neo-platonician abordase în această problemă esențialul; pentru el și activitatea naturii demonstra viața sa și „sufletul" său, pentru el și omul participă prin esență la această desfășurare cosmică. Ficino amintește doar că sufletul uman nu este total determinat de lumea sublunară și de domnia timpului și că destinul său nu se înțelege doar la acest nivel. Vezi *supra*, p. 211, 215, 265—8.
22. A. CHASTEL, *Léonard par lui-même*, p. 147; G. BILANCIONI, „Leonardo da Vinci e la doctrina del macro e del microcosmo", în *Miscellanea di Studi in onore di E. Verga*, Milano, 1931, p. 1 și urm., trebuie să fie com-

---

* „Rațiunile matematice pe care Leonardo vrea să le descopere sînt de clară proveniență platonică, neoplatonică fiind natura sa pe deplin vie, datorită unui suflet rațional care îi explică ordinea și simetria, care justifică cunoașterea noastră."

pletat de observațiile lui E. GARIN, „La cultura..." *art. cit.*, p. 15.

23. *Th. pl.*, IV, I, *Opera*, p. 122—23: *Vedem pămîntul zămislind din propriile sale seminţe şi făcînd să crească hrănindu-i arbori şi fiinţe vii nenumărate; el face chiar să crească pietre care sînt dinţii săi, ierburi care sînt părul său, atît cît îi aderă prin rădăcini: smulse, scoase din pămînt, ele nu mai cresc. Cum să îndrăzneşti să spui că pîntecul acestei femei nu este viu, cînd el produce spontan attîtia copii.* Vezi: *Marcile Ficin el l'art*, p. 94.
24. M. JOHNSON, „Leonardo's fantastic drawings", în *The Burlington magazine*, 1942, p. 141 şi urm., p. 192 şi urm.
25. *Cod. Atl.* 203 *r(a)*, G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 72; M. BARATTA, *op. cit.*, p. 272.
26. Ms. F. de la Institut de France, 4 v° şi 5 v°; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, şi urm. Socrate este citat din eroare: teoria care îi este atribuită este cea a lui Anaxagora. Dar am văzut totuşi, în ultimul rînd: G. FUMAGALLI, „Leonardo e le favole antiche", în *Atti V Convegno di Studi sul Rinascimento* (1956), Florenţa, 1958, p. 111 şi urm. Influenţa excepţională a textului a fost subliniată de R. BAYER, *op. cit.*, II, cap. V. Vezi E. GARIN, *ast. cit. supra*, p. 410, nr. 2.
27. A. PEROSA, „Studi sulla formazione di raccolte di poesie del Marullo", în *Rinascimento*, I (1950), p. 125—156.
28. *Marsile Ficin et l'art*, p. 81 şi urm.
29. G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 67—68.
30. M. JOHNSON, *Art and scientific thought*, Londra, 1944, IV: „Leonardo as scientist in art", conchide: „Since we recollect that Copernicus and Kepler far later were pervaded by Neo-Platonic and Pythagorean survivals, these may even more probably have touched Leonardo empirical scientist though he was"* (p. 175).
31. *Marsile Ficin et l'art*, I, 1. Despre influenţa acestei probleme: P. O. KRISTELLER, „The modern system of the arts", în *Journal of the history of Ideas*, XII (1951), p. 496—528 şi XIII (1952), p. 17—45.
32. Vezi *Paragone, A comparison of the arts by Leonardo da Vinci*, ed. I. Richter, Oxford, 1949, cu introd.; H. LUDWIG, ed. cit., I, 1 la 5 şi McMahon, ed. cit., 1—58. Aceste texte sînt situate în curentul istoric de W. K. FERGUSON, „Humanist views of the Renaissance", *art. cit.*, p. 25—6. Interpretare de ansamblu L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1919.
33. *Trattato*, ed. Ludwig, § 27 *(in fine)*, I, p. 56; ed. MacMahon, nr. 28, p. 17.
34. *Tratt.*, ed. Ludwig, § 28; ed. MacMahon, nr. 34. Elogiul metafizic al vederii trimite tot la expunerea celebră

---

* „Dacă ne amintim că Copernic şi Keppler au fost pătrunşi mult mai tîrziu de reminiscenţe neoplatonice şi pitagoriene, acestea l-au afectat probabil chiar în mai mare măsură pe Leonardo, în ciuda formaţiei sale de savant empiric."



Scanned with OKEN Scanner

a lui PLATON, *Timaios*, 47; *Marsile Ficin et l'art*, p. 82—83. El este completat prin studii fiziologice ale organului, îndeosebi în ms. D.; ele au fost grupate şi traduse de N. FERRERO, „Leonardo da Vinci on the eye", *American Journal of Archaeology*, vol. 35 (1952), 4.

Textul „prin care sufletul contemplă" („per la quale l'anima specula") este rezultatul unei corectări a lui Ludwig, în general admisă. Ms. Vatican conţine: „per la quale la sua via specula", „prin care (sufletul) îşi caută calea spre frumuseţe..."

35. *Trattato*, ed. Ludwig, § 26 şi 28, vol. I, p. 56—58, ed. McMahon, nr. 32 şi 34. În fragmentul „scienze divine" trebuie să se înţeleagă: ştiinţe teologice.
36. *Trattato*, ed. Ludwig, § 23, ed. MacMahon, § 42.
37. Despre această discuţie: *Trattato*, ed. Ludwig, nr. 31, *b*, vol. I, p. 62; ed. McMahon, § 26. Despre Leonardo şi muzică: J. P. RICHTER, *The literary works*, I, p. 69 şi urm.; E. MAGNI DUFFLOCQ, „Leonardo und die Musik", în *Leonardo*, culegere colectivă, Novara, 1939. Despre cele două tipuri de frumuseţe, muzicală şi vizuală: *Ficin et l'art*, II, cap. II.
38. *Trattato*, ed. Ludwig, § 27, ed. McMahon, § 28; *Paragone*, ed. I. Richter, p. 68.
39. Ms. K. de la Institut de France, 49 r°, citat G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 53.
40. *Trattato*, ed. Ludwig, § 13, I, p. 28; ed. McMahon, nr. 35, p. 24; G. Fumagalli, *op. cit.*, p. 37 şi 38.
41. E. SOLMI, *Le fonti*, *op. cit.*, p. 37, nu a văzut legătura numeroaselor teme leonardeşti cu Alberti. C. BRUN, „Leonardo da Vinci und L. B. Alberti", *Repertorium f. K.-wiss.*, 1892, p. 267, le indicase deja şi L. Venturi, *op. cit.*, I, cap. III, le confirmă. Despre fragmentul lui Alberti către Ficino: *Ficin et l'art*, II. 4.
42. *Trattato*, ed. Ludwig, nr. 68, I, p. 126; ed. McMahon, nr. 280, p. 113; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 257.
43. *Trattato*, ed. Ludwig, § 13, vol. I, p. 18; McMahon, § 35; FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 38. La fel: *Trattato*, ed. Ludwig, § 56, vol. I, p. 110; ed. McMahon, § 71.
44. *Ibid.*, § 60, vol. I, p. 116 şi *ibid.*, § 79 *b*, I, p. 138; ed. McMahon, § 93 şi 96.
45. *Trattato*, ed. H. Ludwig, § 13; ed. McMahon, § 35. Aceasta este ceea ce a lăsat în urmă analiza prezentată de A. BLUNT, *Artistic theory*, *op. cit.*, cap. II, din „doctrina" artistică a lui Leonardo.
46. S. ESCHE, *Leonardo da Vinci, das anatomische Werk*, Basel, 1954.
47. Ed. Richter, I, § 488. G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 258· J. MESNIL, *Botticelli*, *op. cit.*, p. 59. (Critica pare să se refere la Michelangelo l-a care Leonardo s-a referit în parte de mai multe ori fără să îl numească: vezi A. CHASTEL, „Les notes de Léonard sur la peinture..." (1972), reluat în *F.F.F.* vol. 2, nr. 52, p. 293).



Scanned with OKEN Scanner

48. *Trattato*, ed. Ludwig, § 58 *a*, p. 114; McMahon, § 72; E. ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tubingen, 1926.
49. *Trattato*, ed. H. Ludwig, § nr. 65, I, p. 118, unde „materia" este tradusă prin „Trägheit material". Nota vol. III, p. 233, comentează: „Nach der Platonischen Lehre von der Unzulänglichkeit der Materie für die Absichten der Seele". Dar G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 252, n. 5, crede într-o proastă lectură și propune: „miseria" în loc de „materia". Ed. McMahon, § 78, conservă versiunea din ms. Urb. și o redă prin: „what you are made of".
50. *Trattato*, ed. H. Ludwig, § 108; ed. McMahon, § 86. E. H. GOMBRICH, „Leonardo's grotesque heads, prolegomena to their study", în culegerea *Leonardo, saggi e ricerche*, Roma, 1954, p. 199—219. Vezi și *supra*, p. 102 și urm.
51. *Trattato*, ed. H. Ludwig, § 189; ed. McMahon, § 261: E. H. GOMBRICH, „Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux", în *Etudes d'art* (Alger), 1953—1954, nr. 8—10, și *supra*, p. 328, 332.
52. K. T. STEINITZ, „A reconstruction of Leonardo da Vinci's revolving stage", în *Art quarterly*, toamna, 1944 a legat desenele, *Ar.*, 224 *r* și 231 *v*, de sărbătoarea Paradisului din 1490; A. MARINONI, „Il regno e il sito di Venere", în *Convivium*, XXIV (1956), și *Il Poliziano e il suo tempo*, *op. cit.*, p. 273—287, a arătat că aceste desene aveau legătură cu Orfeu de Poliziano. Vezi și: C. PEDRETTI, *Studi vinciani*, *op. cit.*, p. 90 și urm.
53. A. CHASTEL, *Léonard et la culture*, *art. cit.*, III.
54. M. JOHNSON, *op. cit.*
55. G. FUMAGALLI, *Eros di Leonardo*, Milano, 1954; Id., *Leonardo, omo senza lettere*, ed. cit., p. 344; E. Garin, *art. cit.*, p. 13.
56. A. CHASTEL, *Léonard de Vinci par lui-même*, *op. cit.*; A. MARINONI, *art. cit.*, p. 277 și urm.
57. „Questo si è il Piacere insieme col Dispiacere, e figurati binati", Richter, I, pl. LIX; FUMAGALLI, p. 335. POPHAM, *The drawings*, *op. cit.*, pl. 107; C. PEDRETTI, *op. cit.*, p. 54 și urm., a arătat mențiunea pe care o face LOMAZZO, *Trattato*, VI, 53, a acestui motiv.
58. *Sopra l'Amore* III, 1; N. IVANOV, „Remarques sur la Joconde", în *Revue d'esthétique*, 1952, a subliniat legătura celor două texte, fără să observe că Leonardo reia poziția lui Ficino; (vezi R. KLEIN, „L'enfer de Ficin" (1961), reluat în *La forme et l'intelligible*, *op. cit.*, p. 109).
59. Celebrul fragment despre *anima-farfalla* care *non s'avede che desidera la sua disfazione*, în J. P. RICHTER, nr. 1162. E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, p. 182.
60. *Trattato*, ed. Ludwig, § 139; ed. McMahon, § 277.
61. *Supra*, p. 323.
62. R. LANGTON-DOUGLAS, *op. cit.*, p. 98.



Scanned with OKEN Scanner

63. R. BAYER, *op. cit.*, p. 153. *Trattato*, ed. H. Ludwig, § 61, p. 116; ed. McMahon, § 94; și G. FUMAGALLI, p. 274.
64. Ed. H. Ludwig, §§ 547 și 548, vol. II, p. 2—3; ed. McMahon, §§ 576 și 579. Fragmente din Ficino: *Ficin et l'art*, II, „Le beau". R. BAYER, *op. cit.*, p. 77 și urm., a insistat asupra valorii „speculative" a luminii, la Leonardo și legătura sa cu mistica neo-platoniciană pe care „Vinci o transforma în problemă" (p. 143).
65. *Trattato*, ed. Ludwig, § nr. 412 și 549; ed. McMahon, §§ 434 și 577. G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 273. De completat cu Ludwig, § 93, p. 148; §§ 137, 138, p. 182; ed. McMahon, §§ 137 și 276.
66. K. CLARK, *op. cit.*, p. 174.
67. M. BARATTA, *Curiosita vinciana*, *op. cit.*, cap. II: „Leonardo enigmofilo"; A. MARINONI, *I Rebus...*, *op. cit.*, p. 120 și urm.
68. A. HIND, *Early Florentine engravings*, Londra, 1939, vol. I.; J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 1955.
69. A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 153, n., a combătut, după Uzielli, interpretarea lui E. MUNTZ, *op. cit.*, p. 229, care vedea în această „academie" o veritabilă instituție savantă. Despre mediul milanez: MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, Milano, 1913, vol. I.
70. *Infra*, p. 503—5.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

## Adevărul artei

Activitatea lui Leonardo reprezintă în toate domeniile un rezumat al Quattrocento-ului florentin. Tendința sa firească este de a căuta într-o elaborare mai subtilă a datelor lor punctul în care stilurile se află reunite și depășite. În sculptură, cele două maniere rivale ale fraților Pollaiuolo și a lui Desiderio, severitatea și finețea, îl orientaseră deja pe Verrocchio către un stil complex, bogat în modulații și în contraste. Aceasta este calea lui Leonardo; dar construcția acelui „gran cavallo" la Milano a fost o întreprindere epuizantă. Aceasta se vede și în influența exercitată de Leonardo, în răspîndirea „ideilor" sale, de exemplu la Rustici[1]. În domeniul arhitecturii se observă și mai bine cum rolul lui Leonardo era de a deplasa ordinea problemelor, de a le duce pe un plan nou, în același timp mai precis și mai ambițios. Nu i s-a dat niciodată comanda vreunui edificiu, cu toate că se pare că ar fi dorit uneori o comandă importantă, îndeosebi la Piacenza[2]. Alberti, care furniza planurile fără să-și asume obligația supravegherii șantierelor, studiase în generalitatea lor principiile artei monumentale: Leonardo reia analiza în caietele sale de studiu dintr-un punct de vedere în același timp mai tehnic (rezistența materialelor, rolul suporturilor, compoziții de forță) și mai doctrinal, readucînd masele la stricta lor natură geometrică, spațiul interior la stricta sa modulație ritmică. El generalizează problemele lui Brunelleschi și ale lui



Scanned with OKEN Scanner

Sangallo examinînd combinațiile ideale provenite din planul central; aceste speculații vor fi decisive pentru evoluția concepțiilor monumentale în jurul lui 1500. Crearea noului *Sfînt Petru* al lui Iuliu al II-lea nu se poate explica fără întîlnirea dintre Leonardo, Sangallo și Bramante[3]. Ideea de a se defini *a priori* toate tipurile posibile de arhitectură și de a se deduce proprietățile fiecăruia, pare să se fi pus spiritului său ca un fel de „filosofie" a artei monumentale. Impresia de echilibru trebuie să intervină într-o bogată modulație a volumelor, adică se vor multiplica tensiunile secundare pentru a se face mai bine simțit „miracolul" artei care le transformă. Faptul remarcabil este aici fidelitatea lui Leonardo la tipurile florentine: ele rămîn în centrul acestor speculații[4].

În pictură îl vedem de asemenea pe Leonardo abordînd conflictul stilului cu o decizie tot atît de originală ca și problemele intelectuale. Intervenția sa este opusă celei aparținînd lui Botticelli care se închide în abstracția toscană, intervenției lui Ghirlandaio sau chiar a unui Piero di Cosimo care acumulează fără să asimileze complet. Declarînd, ca Giotto și Masaccio, că trebuie să fim nu doar „fiii naturii", el înțelege ca toate problemele picturii, în toate stadiile, să fie integral reprezentate. „Sfumato"-ul rezolvă dificultățile desenului, asigurînd prin anvelopa atmosferică unitatea formelor în spațiu; a-l ignora înseamnă „să te asemeni cu oratorii care nu au nimic de spus"[5]. În tablou se pune problema combinării intime a celor două principii matematice și fizionomice prin desfășurarea maximului de emoție în maximum de ordine și de „simetrie". Trebuie în sfîrșit să analizezi tema, „storia", astfel încît să eliberezi, sub prezentarea tradițională, semnificația sa precisă și să actualizezi, poate să îmbogățești simbolistica. Conștiința lui Leonardo observă toate aspectele operei în același timp: dispersarea aparentă a curiozităților sale și a cercetărilor sale reprezenta prepararea necesară la concentrarea căutată.

Scanned with OKEN Scanner

## I. ADORAŢIA MAGILOR

Prima lucrare în care intenţiile sale se manifestă integral este *Adoraţia Magilor* neterminată[6]. Tabloul fusese comandat, în martie 1481, de călugăriţele de la San Donato a Scopeto. Către 1478 Leonardo lucra la o *Adoraţie a păstorilor*; un tablou de altar pe această temă îi fusese cerut pentru Palatul Senioriei[7]; un anumit număr de desene destinate unor *Naşteri* sînt datate între 1479—1480. Marea compoziţie neterminată trebuie să fie concluzia acestor studii. Leonardo a văzut în ea ocazia de a reînnoi tema — deja transformată de Botticelli — şi de a o oferi drept manifestul stilului său matur[8]. Într-o anumită măsură se pot explica intenţiile sale folosindu-se textele din *Tratat*; cu toate că el fusese redactat într-o epocă în care Leonardo era eliberat de atmosfera din Florenţa, principiile pe care le propune acolo luminează adeseori retrospectiv căutările din *Adoraţia Magilor*[9]. Schiţa este cuprinsă într-o schemă în perspectivă, subliniată de ruinele din al doilea plan: punctul de fugă este situat pe axa mediană, deasupra capului Fecioarei, grupul central reproduce armatura generală a tabloului. Compoziţia se supune în realitate la o schemă foarte fermă: Fecioara şi Adoratorii sînt închişi într-un triunghi care se înscrie el însuşi într-un arc de cerc, repetat de decorul din fundal. Patru verticale, ale celor doi pomi aşezaţi în centru şi ale celor două personaje aşezate la extremităţi, dau impresia de repaus, în mijlocul agitaţiei personajelor[10]. Această unire strînsă a unui principiu static şi a unui principiu dinamic se va regăsi întotdeauna mai clar la Leonardo.

Dar prin intensitatea „fiziognomonică“ lucrarea înţelegea să se impună; ea este bazată pe cîteva gesturi-cheie din care Leonardo va face baza picturii: *Mîinile şi braţele în toate operaţiile lor trebuie să sublinieze, cît este posibil, intenţia personajului, căci spiritul cuprins de o afecţiune recurge la ele pentru a traduce în mişcările sale ceea ce îl preocupă. (Imobilitatea) care este un mare defect la persoanele*



Scanned with OKEN Scanner

*în viață, este și mai rea la personajele pictate: dacă autorul lor nu le ajută acordîndu-le gesturi animate conform intenției lor presupusă, s-ar zice că ele sînt de două ori moarte...* Leonardo a consacrat cu atît mai multe studii și observații acestor „moti corporali" revelatoare de „atti e moti mentali", încît varietatea lor conferă, după el, calitate pentru „istoria": *Cea mai mare greșeală a pictorilor este de a face chipurile asemănătoare unele cu altele și acesta este un viciu mai mare decît să repete atitudinile*[11]. Această diversitate trebuie să arate o înlănțuire: gesturile sînt în legătură ca momentele succesive ale unei unde, trăsăturile, chipurile... punîndu-se în valoare unele pe altele la infinit. „Conformitatea" operei cu subiectul său este deci cea a unui ritm; este ceea ce se degajă aici din legătura între spectatorii în vîrstă și tinerii cavaleri din partea stîngă a operei, din contrastul între concentrarea grupului central și calmul Fecioarei.

Leonardo reliefează în mod deosebit trei tipuri de personaje care însoțesc evenimentul ca un comentariu. Botticelli înfățișase personaje privind către spectator; Leonardo dispune intermediari pentru a-l atrage progresiv către scenă. În desenul în peniță (Luvru) care pare unul din primele studii pentru temă, un personaj drapat cu o haină largă își acoperă ochii cu mîna; el ține un lung baston și îl reprezintă pe sfîntul Iosif. Doi bătrîni la fel drapați fac un gest de surpriză privind mama și copilul; în spatele acestuia este schițat un personaj care își acoperă ochii[12]. Găsim astfel asociate, de la început, trei motive: *personajul care meditează*, *spectatorul uimit*, *grupul în conversație*. Cu cît te apropii mai mult de panoul final, cu atît aceste personaje se precizează. În desenul de la Școala de arte frumoase care conține studii de detaliu, grupul în conversație este violent profilat în centru și, deasupra, un personaj fără veșminte, întors spre dreapta, cu un lung baston strecurat în mînă, definește personajul în meditație[13]. Într-o altă schiță personajul sprijinit în baston se desparte de „filosoful" bărbos, care își înclină visător capul, prototip direct al personajului de profil care va

ocupa unghiul stîng al panoului[14]. Se văd de asemenea celelalte două tipuri diferențiindu-se, plecînd de la desenul de la Luvru, pentru a ajunge la marele personaj drapat din unghiul stîng și la două personaje care se apleacă, de o parte și de alta a Fecioarei, ferindu-și ochii cu mîna[15]. Personajul în meditație reprezintă gîndirea; ecoul său se află în anumite siluete ale lui Rafael, ca retorul sumbru care apare în extremitatea dreaptă din *Școala din Atena*, sau chiar Sfîntul Paul din tabloul *Sfintei Cecilia*[16]. El corespunde siluetei cavalerului în picioare la stînga, drapat ca *Sfîntul Toma* de Verrocchio. Nici unul nici celălalt nu sînt portrete, nici simboluri, ci atitudini contrastate în legătură cu tema operei[17].

Același lucru este valabil pentru cele două principale grupuri ale „celor aflați în dispută" situați la stînga, între cei doi cai și la dreapta laurului central: unul din ei ridică arătătorul către cer, într-un gest frecvent în Epifanii, dar există deja aici insistența care se va regăsi în tablourile sfîntului Ioan Botezătorul. Spectatorul uimit este și mai explicit. Cînd Dante ajunge în cel de al doilea cerc din Purgatoriu, aproape de Îngerul Îndurării, o strălucire îl avertizează de prezența sa:

*Quand'io senti a me gravar la fronte*
*allo splendore assai più che di prima,*
*e stupor m'eran le cose non conte;*
*Ond'io levai le mani inver la cima*
*delle mie ciglia, e fecimi'l solecchio*
*che del soverchio visibile lima.*
(Cînd dintr-o dată mă simții răpus
mai aprig ca-nainte, de-o lucoare
și taina ei mă minună nespus
La ochi atunci dusei palma-atare
încît să-mi fac din dosul ei unealtă
ca să prefire raza-aprinsă-n zare.
(*Purg.*, XV, 10—15: ed. rom. Eta Boeriu, E.L.U., 1965).

Efortul atenției contemplative este tradus prin actul spontan de a-și feri ochii în fața unei lumini orbitoare. Gestul are această valoare în *Adorarea Magilor* în chilia de la San Marco. În panoul lui



Scanned with OKEN Scanner

Leonardo, treizeci de ani mai tîrziu, semnificaţia sa este completă; scena materializează mai puţin un eveniment istoric decît un fel de iluminare, în care punctul central este reprezentat de copilul divin şi mama sa.[18] Este cel puţin ceea ce ne face înainte de toate să observăm compoziţia neterminată unde, pe o temă care era pe atunci saturată de sens, toate exigenţele spirituale ale picturii trebuiau să se afle satisfăcute.

## II. ZÎMBETUL ŞI FURIA

Imaginea contrastată a unui războinic cu chip energic şi a unui frumos adolescent aparţinea repertoriului lui Verrocchio: din el a obţinut motivul, repede ajuns la modă, al „căpitanilor faţă în faţă" a căror versiune mai însemnată a fost cuplul lui Alexandru şi al lui Darius, destinat regelui Ungariei. Mai există o versiune în marmură a lui Alexandru (Col. Strauss) şi a reliefurilor în pămînt ars ale celui de al doilea[19]. Aceste tipuri au servit drept bază pentru faimosul desen (British Museum) de *Condottiere* din profil, cu o cască fantastică pe cap şi, dacă el este de Leonardo, al lui *Scipio* în marmură (Muzeul Luvru), cu profil tandru ca şi feminin care este contrapartida (poate retuşată). Această punere faţă în faţă a profilurilor virile şi a frumuseţii „epicene" l-a obsedat pe Leonardo[20]. Nu este imposibil ca după ce a triumfat cu figura angelică din *Botez* — care reia tipul suav — el să fi participat la elaborarea lui *Colleone*, unde regăsim tipul brutal[21].

Cele două chipuri reapar adeseori în desenele lui Leonardo; ele se transformă în funcţie de experienţele sale şi de căutările sale de „fizionomie". Faţa netedă a războinicului se pretează, prin structura sa viguroasă, la studii de proporţie şi de anatomie: el devine un fel de împărat roman decupat în medalie, apoi îmbătrîneşte, ridurile i se accentuează mai profund şi acelaşi tip serveşte drept manechin ideal pentru studierea decrepitudinii vîrstei; gura sa fără dinţi se contractă, ten-

doanele gîtului ies în relief și ochiul limpede își pierde încetul cu încetul strălucirea. Acestea nu sînt propriu-zis autoportrete ale artistului, mai curînd proiectarea spontană a propriei sale imagini, într-un fel rînd pe rînd detașat, ironic și dureros[22]. Cele două profiluri față în față revin într-o sanguină (Uffizi) datată în jurul lui 1500; adolescentul plăcut are acum un cap buclat, încins cu o bandă, un profil delicat, mai feminin ca niciodată, în care se recunoaște imaginea micului Salai[23]. Este mai mult decît un efeb, de o grație puțin tulburătoare; mai curînd războinicul „ideal", un tip simbolic, în care Leonardo contemplă perfecțiunea unei specii superioare omului, ca ferită de mizeriile sale.

Umanitatea activă, în care se manifestă pasiunile, este supusă analogiei cu viața animală; ea reunește toate posibilitățile, cum stabiliseră adeseori Ficino și umaniștii de la Careggi[24]. În curiosul desen al *Bătăliei în jurul oglinzii*, mistrețul, ursul, dragonul, care ies dintr-un bestiarium moralizant, conștiincios studiat și adnotat, se devorează între ei, cu forțele obscure ale sufletului; reflectînd soarele într-o oglindă convexă, omul se străduie să îi orbească[25]. Dacă această mică dramă simbolică reprezintă viața sufletului, ea ne ajută să observăm de ce Leonardo s-a consacrat cu atîta intensitate furioaselor lupte ale speciilor animale și de ce îi place să le compare cu convulsiile umanității: *vedrannosi animali sopra della terra, i quali senpre combatteranno infra loro e con danni grandissimi...**[26] Se știe cine este acest „monstru crud și nemilos" care distruge natura și ar merita să dispară: omul. Aceeași psihoză de luptă apare în paginile celebre de la Windsor unde „pazzia bestialissima" a războiului dezlănțuie animalele într-o goană nebună ca de coșmar. Leonardo pare să-și fi exprimat acolo toată oroarea pentru frenezia pasiunilor crude; el îi descrie fascinația în evocarea literară a luptei ecvestre: *Nările se vor deschide în arc de la găurile nasului și pînă acolo unde începe ochiul...*

* se vor vedea animale pe pămînt care mereu se vor lupta între ele provocînd pagube uriașe.



Scanned with OKEN Scanner

*buzele contorsionate vor descoperi dinții de deasupra și dinții vor fi foarte vizibili pentru a exprima strigătul de disperare*[27], atribuindu-i calului tensiunea „fiziognomonică" a luptătorilor. Se știe, grație copiilor vechi ale părților executate, că bătălia de la Anghiari, în sala marelui consiliu, a fost tocmai ocazia de desfășurare a încăierării monstruoase în care furia omului își găsește ecoul precis în grimasa animalică[28]. Studiile filosofice ale lui Leonardo convergeau spre un tip de efecte, care lasă departe reliefurile confuze ale lui Bertoldo pe aceeași temă.

„Capetele grotești", pe care artistul le-a presărat în caietele sale, nu sînt deci un repertoriu științific, în vederea unui fel de teratologie umană, cît niște „caricaturi" făcute pentru a acuza ridicolele personaje necunoscute[29]. Sînt mărturiile complezenței lui Leonardo față de resursele urîțeniei care îl deranjează și, în afara jocurilor acelei „artifiziosa natura", cele ale imaginației sale care fabrică monștrii logic constituiți[30]. „Divinitatea" artei este demonstrată prin eficiența psihologică a acestor orori, cît și prin cea a chipurilor delicate: opoziția lor închide într-o oarecare măsură dezvoltarea întreagă a vieții sufletului. Lucru greu de înțeles altfel decît ca semnul calitativ cel mai distins, adică pecetea sufletului însuși, motivul zîmbetului așa cum l-a expus Leonardo. Pe marmurile arhaice grecești, ca și pe anumite chipuri din arta romană, surîsul este redat printr-o simplă arcuire a buzelor cu valoare generală de semn al sufletului[31]. Sculpturile florentine ale generației anterioare lui Leonardo și, înainte de toate, Desiderio, l-au adoptat și impus artei florentine, nu doar ca un fel de „atribut fix" al chipului uman, dar deja ca o funcție mai precisă a chipului, cu o valoare „fiziognomonică" definită. Acest moment al expresiei interesează nuanțele fugitive și mecanismul lor delicat. El este semnul conștiinței de sine și al distanței interioare. Insistența pe această trăsătură precisă face parte dintr-o poetică originală și este legată de un stil. Ea apare în jurul lui 1460, în același timp cu alte curiozități „psihologice" ale artei și



Scanned with OKEN Scanner

ale culturii din Toscana. Pentru filosofi, gura și ochii sînt lăcașurile naturale ale sufletului; scrisoarea lui Ficino către B. Bembo (1478) încheie descrierea alegorică a frumuseții prin strălucirea „zîmbetului pe deplin grațios" ce „reprezintă fericirea perfectă cu care ne umple însăși virtutea sa și fericirea fără neliniște"[32].

Zîmbetul adaugă astfel un element esențial blîndeții și farmecului insinuant al chipurilor; dar capătă la Leonardo o altă valoare. El este simbolul realității psihice și manifestarea unei sensibilități atentă la sine. Dar acest al doilea aspect este aprofundat printr-o analiză minuțioasă a jocului mușchilor și al pliurilor ochilor, în clipa în care mișcările lor se schițează și nu în clipa în care chipul este dilatat de o veselie sau o seninătate explicite; pe acea cale se revine la impenetrabilitatea arhaică. Zîmbetul este în același timp un accident al organismului și un element simbolic. Procesul se desfășoară și devine astfel singular: calitatea expresivă și incertitudinea efectului sînt de asemenea evidente, în limitele posibilului, în așa fel încît strălucirea încetează și i se substituie o impresie tulbure de ezitare și de așteptare. Motivul este de altfel transpus din sculptură, avantajat de umbrele închise care adaugă, după Leonardo, un farmec esențial figurii[33]. Portretul *Ginevrei Benci* și al *Madonei Benois* exagerau unul rezerva și celălalt veselia. Pe chipul Madonei din *Adorația Magilor* și mai ales *Fecioara printre stînci* apare, ca în chipurile lui Desiderio și ale lui Verrocchio, vălul de resemnare dulce, care se va răspîndi pe chipul lui Cristos din *Cenă*. Odată cu *Gioconda* — dacă este sau nu portretul Monei Lisa — jocul expresiilor contrare parvine, grație finei anvelope tonale, la punctul de ambiguitate dorit de Leonardo; el numește și redă dinainte inutile comentariile literare fără număr care au însoțit această capodoperă insidioasă[34]. Ea nu era decît adaptarea profană a unui efect calculat care se găsește cu mai multă profunzime în desenul *Sfintei Ana*. Nici o altă trăsătură din arta lui Leonardo nu a avut mai mult succes: ea devine semnul dis-



Scanned with OKEN Scanner

tinctiv al atelierului. El nu mai oferă, în figurile pictate de Melzi și Marco d'Oggiono, decît un fel de pliu înșelător, care transformă chipul într-o mască inertă: acest semn manierist se va atenua încetul cu încetul[35].

## III. CAVERNA ȘI DEPĂRTĂRILE

Dintre toți maeștrii florentini — în afara poate a lui Piero di Cosimo, care la urma urmelor îi datorează atîta — pentru Leonardo peisajul contează cel mai mult. Dar ceea ce îl deosebește și mai clar, sînt studiile științifice care permit într-o oarecare măsură să ne dăm seama de intențiile sale artistice. O problemă a atelierelor florentine a fost rezolvată prin lungul ocol al speculației, în care observația obiectivă se supune mișcărilor imaginației[36].

Una din paginile cele mai faimoase ale lui Leonardo este cea din manuscrisul Arundel care evocă bătălia elementelor: furtuna prin vîntul de nord, flăcările vulcanului care aruncă pămînt și pietre, „scăpîndu-i elementul pe care ele nu îl mai conțin, îl reîmproașcă și îl retrimit la sfera sa"[37]. Această viziune a violențelor naturii pare să aparțină perioadei 1480—1485; ea prelungește meditația din discursul despre Pitagora, anunță temele de catastrofă cosmică, care vor fi dezvoltate treizeci de ani mai tîrziu. Dar tabloul este brusc întrerupt; imaginei cataclismului îi succede o viziune în care Leonardo apare el însuși în scenă: *Împins de dorința mea arzătoare, nerăbdător să văd imensitatea formelor variate și ciudate pe care le elaborează vicleana natură, mă scufund uneori printre întunecatele stînci; ajung pe pragul unei mari grote în fața căreia rămîn o clipă — fără să știu de ce — mirat îngenunchiez, îmi sprijin mîna obosită pe genunchi și, cu dreapta, îmi acopăr ochii, privind în jos și strîngînd pleoapele și mă aplec într-o parte și în alta pentru a vedea dacă pot desluși ceva, dar marea obscuritate care domnește acolo mă împiedică. Într-o clipă, două sentimente mă cuprind: teamă și dorință, teamă*

*de grota obscură și amenințătoare, dorința de a vedea dacă ea nu ascunde vreo minunăție extraordinară.* Acest text de o remarcabilă frumusețe literară[38] nu mai este relatarea unei expediții geologice, cum nici descrierile fantastice ale muntelui Taurus nu sînt însemnările unui călător. Această imagine a lui *Leonardo în pragul unei grote* definește o atitudine tipică: este într-o oarecare măsură un portret alegorizat, echivalentul literar al acelor crochiuri cu ajutorul cărora s-ar putea contura un fel de „autobiografie ideală" și din care unul, printre ultimele, reprezintă un bătrîn melancolic inserat între filele pline de vîrtejuri[39].

Motivul personajului aplecat, care își pune mîna deasupra ochilor pentru a vedea mai bine, apare în panoul *Epifaniei* unde, de o parte și de alta a grupului central, un tînăr bărbat și un bătrîn schițează la fel acest gest de atenție. Este redată tensiunea spiritului în prezența misterului divin și, la fel, în manuscrisul Arundel în fața misterului naturii. Lumina care se răspîndește în centrul *Epifaniei* se opune obscurității grotei stîncoase; efortul spectatorului este identic. Motivul cavernei nu este izolat în scrierile lui Leonardo; el revine de mai multe ori în *Codex Atlanticus* în legătură cu aurul și cu metalele destinate să scoată din minți lumea, care provin „dalle oscure e tenebrosa spelonche"[40]. Grota are valoarea unui simbol în acest fragment care se termină cu exclamația: „Animal monstruos, ar fi fost mai bine pentru oameni ca să te reîntorci în infern". În aceste însemnări geologice Leonardo ghicește circulația fluviilor imense „în scobitele și vastele caverne din adîncurile pămîntului" și evocă uscarea oselor monstruoase „în străfundurile interioare și cavernoase"[41]. Caverna este receptacolul vieții geologice, al mișcărilor enorme în spațiu și în timp care constituie secretul său, ea rezumă „l'artifiziosa natura" și organismul său gigantic.

Totuși, textul manuscrisului Arundel insistă mai mult decît de obicei pe jocurile de umbră și de lumină, pe clarobscurul straniu al cavernei; și sîntem tentați să îl comparăm cu efectul cre-



Scanned with OKEN Scanner

pusculară și de umezeală din *Fecioara printre stînci*. Atmosfera încărcată care exaltă și îndulcește în același timp relieful formelor, mărește intensitatea frumuseții. Dacă momentul grației celei mai expresive impune anvelopa întunecată, o grotă care desfășoară un cîmp închis la culoare în jurul personajelor este ca un loc ideal unde ele își vor căpăta întreaga seducție; plasînd personajele divine în acest cadru fantastic Leonardo, printr-una din aceste transpuneri sigure cu care este obișnuit, dă scenei tradiționale valoarea unui simbol mai general. El suprapune propria sa viziune imaginii pioase: ziua albăstrie care se filtrează printre prismele minerale pare să sugereze un luminiș al lumii subterane mai curînd decît un liber orizont; ghețari apar în depărtări și amintesc imensitatea naturii.

Tema Fecioarei cu copilul s-a complicat de altfel: micul sfînt Ioan indicat de înger și mîngîiat de Maria atrage atenția asupra Mîntuitorului. Grota, care nu mai are nimic comun cu locul Nașterii[42], se justifică mai curînd prin tema recent devenită la modă la Florența a întîlnirii lui Cristos copil și a lui Ioan: în a doua versiune a tabloului, micul sfînt Ioan duce atributele Precursorului în solitudine: tunică din păr de cămilă, cruce din trestie, și îngerul nu mai are nevoie să-l arate cu degetul. Această „vizită" a celor doi copii avea loc într-un peisaj de stînci și de izvoare, judecînd după un tablou atribuit lui Ghirlandaio (Kaiser Friedrich-Museum), uneori în fața unei grote (detaliu dintr-un *Sfînt Jeronim* atribuit lui Perugino). Leonardo a dezvoltat în maniera sa această imagine a naturii primitive, la fel cum a renunțat la naivitatea emoționantă a scenei, pentru a face din ea o imagine a „misterului" creștin[43].

Textul manuscrisului Arundel și prima versiune a *Fecioarei printre stînci* sînt, după toate aparențele, contemporane și din perioada de sfîrșit a șederii florentine. Ne putem întreba dacă nu există în acest interes pentru grota înfricoșătoare, ca un receptacol al unui fel de revelații, mai mult decît o întîlnire fortuită cu alegoria filosofilor.

„Mitul" care compară viața umană cu ședereа într-o cavernă a naturii, de unde spiritul trebuie să iasă la iveală prin contemplarea „ideilor", este una din aceste legende platoniciene apte să izbească imaginația, dar dificile de interpretat. Adaptînd-o programului său pedagogic, în cea de a VII-a carte din *Republica*, Platon îi dăduse această valoare precisă: „caverna" este domeniul iluziei: acolo nu se descoperă decît umbre, nu poate fi înțeles ce se petrece, decît după ce ești ieșit de acolo în mod miraculos. Tratatul de *Filosofie* al lui Aristotel, cunoscut prin Cicero, inversase sensul mitului. Admite și el presupunerea că au existat „oameni care ar fi trăit întotdeauna sub pămînt", pentru a-i face să descopere, cînd ies „în locurile în care noi locuim", cerul, mișcările aștrilor și frumusețea universului sensibil, care ne obligă să admitem că „zeii există și că aceste mari lucruri sînt opera lor". Grota simbolizează existența diminuată a celor care nu au descoperit desăvîrșirea cosmosului[44]. Dar o a treia interpretare avea trecere în Antichitate, cea care face din lumea subterană un domeniu de minunății și de forme prodigioase de care nu te apropii fără spaimă. Un curios fragment din *Probleme naturale* de Seneca citează o expediție trimisă de Filip de Macedonia (dacă este vorba de Filip al II-lea sau Filip al V-lea, aventura ar fi contemporană lui Aristotel sau posterioară) în mine abandonate ca să caute acolo comori: *Au văzut fluvii imense, vaste întinderi de apă stătătoare asemănătoare cu ale noastre... cu un mare spațiu vid deasupra... și pe toate nu le-au văzut fără un fior de groază*; este teroarea sacră care înconjura grotele în lumea mediteraneană[45]. Porfirios ar putea astfel să transforme grota lui Platon, domeniu de iluzie, într-un loc de ședere privilegiat, unde divinitatea se arată inițiaților. A sa *Grotă a nimfelor* precizează într-adevăr că Platon, după Empedocle, numește lumea *o grotă și o cavernă* și adaugă: *Aceasta dovedește că teologii au luat grotele drept simboluri ale lumii și forțe care o cuprind, dar și ca simbol al esenței inteligibile... căci grotele reprezintă lumea sensibilă, fiindcă ele*



Scanned with OKEN Scanner

*sînt întunecoase, stîncoase și umede... dar ele simbolizează și lumea inteligibilă întrucît esența este invizibilă, permanentă și fixă...*[46]. Motivul are aceeași forță în *Pimandru*, culegerea ermetică tradusă în 1468 de Ficino[47]; toate valorile filosofice au fost astfel succesiv legate de motivul cavernei. Paginile lui Leonardo despre „viziunea în grotă", în care el se află între dorință și spaimă, prezintă pînă și în termeni analogii cu aceste legende savante. Ca și pentru Aristotel, ficțiunea vizează să revele frumusețea universului; dar ca și pentru neo-pitagoricieni, descoperirea se face în caverna însăși și grota este un loc „ominidic" și straniu unde omul nu pătrunde decît tremurînd. Ne aflăm în pragul unei enigme universale. Totuși, Leonardo pare să descrie o experiență personală. În locul unei legende utile pedagogiei filosofice — cum ea este încă la Ficino — imaginea cavernei este transpusă într-o experiență directă, un roman secret; esențiale sînt acum *ezitarea* artistului și aceste jocuri de umbră și lumină pe care el le observă în același timp ca explorator fascinat și ca pictor.

Douăzeci de ani mai tîrziu Leonardo a rezolvat altfel asocierea personajului și a peisajului cosmic. El desfășoară în depărtare aceleași piscuri albăstrite de atmosferă și asemănătoare unor ghețari în portretul *Giocondei*[48] și în desenul *Sfintei Ana*. Asemănarea lor este manifestă; cele două lucrări aparțin celei de a doua perioade florentine; Leonardo a adaptat la portret un motiv mai complet dezvoltat în compoziția sacră. Arătînd publicului desenul acesteia, Leonardo a vrut să-și expună — ca altădată în *Epifania* — soluțiile sale originale la problemele artei[49]: el accentuează într-adevăr la extrem torsiunea și suprapunerea personajelor și face să joace profund anvelopa atmosferică[50]. Diagrama compoziției tinde cu suplețe către piramidă; motivul degetului ridicat, al surîsului, apar în punctele sensibile definite prin înlănțuirea formelor cu clarobscurul. Contemporanii au simțit ciudățenia unei opere atît de încărcată cu intenții. Corespondentul Isabellei

d'Este insistă asupra faptului că personajele par să se desprindă unele de altele: Copilul face efortul să scape din brațele mamei sale, aceasta îl ridică de pe genunchii sfintei Ana care schițează o mișcare pentru a o reține. El descifrează o alegorie a Bisericii care nu îi poate permite Mariei să împiedice Pasiunea lui Isus. Oricît ar fi de subtilă, interpretarea nu are nimic neverosimil: *Madona cu caierul*, cunoscută datorită unor copii vechi, lua de asemenea ca motiv fericirea Copilului și oroarea mamei la vederea crucii[51]. Leonardo era înclinat mai mult decît altul să arate în același timp fascinația și teama de destin. *Sfînta Ana* devine astfel un simbol universal cu atît mai intens cu cît înlănțuirea personajelor care nu ajung să scape unele de altele, nici să se unească, pare să facă dintr-o „stabilitate instabilă" scopul însuși al operei de artă. Lunga perspectivă montantă a peisajului și decolorarea rapidă a orizonturilor adaugă acestui acord precis și subtil armonicul ocru și verde al naturii concepute ca ținut al metamorfozelor pămîntului și al apei. Ne-am întrebat, poate cu dreptate, dacă Leonardo nu a dorit să meargă și mai departe: am crezut că observăm printre pietrele de pe sol, sub degetul mare al piciorului drept al sfintei Ana un embrion minuscul, asemănător unui cheag de sînge[52]. Piramida alcătuită din sfînta Ana, Fecioara și Isus nu mai reprezintă cele trei vîrste tradiționale, cu cele patru etape ale vieții. Legea organică, forțele naturii, ezitările sufletului în fața destinului, se află astfel intim asociate într-un ritm al formelor și un joc al valorilor luminoase fără precedent, datorită celui care pretinsese să facă din pictură singura artă capabilă să exprime totul.

*NOTE*

1. F. MALAGUZZI-VELERI, *Leonardo da Vinci e la scultura*, Bologna, 1922.
2. Scrisoare a lui Leonardo către membrii în consiliul de administrație al șantierului catedralei; *Léonard de Vinci par lui-même*, p. 71 și urm.



Scanned with OKEN Scanner

3. L. H. HEYDENREICH, *Die Sakralbau-studien Leonardos da Vinci*, Leipzig, 1929. G. GIOVANNONI, „Bramante e l'architettura italiana", în *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, *op. cit.*, p. 72, a insistat deja asupra legăturii Leonardo-Bramante, după G. MALAGUZZI-VALERI, *op. cit.*, vol. II, Milano, 1915.
4. C. BARONI, „Elementi stilistici fiorentini negli studi vinciani di architettura a cupola", *art. cit.* și *supra*, p. 129—148, îndeosebi 142—3.
5. *Trattato*, ed. H. Ludwig, § 236, vol. I, p. 262; ed. McMahon, § 110.
6. Cu cea a lui J. THIIS, *op. cit.*, cap. IX, analiza cea mai completă a operei este cea a lui G. CALVI, „L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci", în *Raccolta Vinciana*, X (1919), p. 1 la 44.
7. K. CLARK, „Leonardo's Adoration of the Shepherds and Dragon fight", în *The Burlington Magazine*, LXII (1933), ianuarie, p. 21 la 26, pare totuși că merge prea departe situînd la această dată „a transition from realism to fantasy" (p. 25).
8. N. HAMILTON, *Die Darstellung der heiligen drei Könige*, *op. cit.*, p. 108... și *supra*, Partea a II-a, fragment, I, cap. II, 2.
9. C. BRUN, „Leonardos Anbetung der Magier im Lichte seines Trattato della Pittura", *Raccolta Vinciana* (X), 1919, p. 45 la 60.
10. K. CLARK, *op. cit.*, p. 31—2 și R. LANGTON-DOUGLAS, *op. cit.*, p. 74—75. N. IVANOV, *art. cit.*, merge pînă la a vorbi de un principiu „eleatic" și de un principiu „heraclitean", combinate în această lucrare, tot așa precum în centrul oricărei reflecții de tip „platonician".
11. *Trattato*, ed. Ludwig, § 368, I, p. 366 (ed. McMahon, § 396); *ibid.*, § 178, I, p. 214 (ed. McMahon, § 270); vezi și *ibid.*, § 180, I, p. 216 (ed. McMahon, § 248) și § 362 și urm., vol. I, Partea a III-a (ed. McMahon), § 374).
12. (Muzeul Luvru), B.B. nr. 1068; Popham, nr. 42.
13. (Școala de arte frumoase), B.B. nr. 1081; Popham nr. 48. G. CALVI, art. cit., a văzut interesul acestei „figura di vegliardo che si fa schermo agli occhi colla mano", dar fără să arate că bărbatul în meditație (jos la dreapta) și bătrînul cu ochii scobiți (în centru la stînga) derivă de acolo.
14. (British Museum) B.B. nr. 1023; Popham, nr. 49. Ne îndepărtăm astfel de sfîntul Iosif care a putut fi subiectul inițial și a cărui siluetă, sprijinită în baston, apare în schițele pentru *Adorația păstorilor* (B.B. nr. 1010 B., 1109, Popham, nr. 39 și 40 A). În desenul din Hamburg (B.B. nr. 1021, Popham, nr. 41), el se întoarce spre două personaje.
15. (Muzeul Luvru), B.B. nr. 1065, Popham, nr. 42 (Oxford, Ashmolean Museum), B.B. nr. 1058, Popham nr. 52.



Scanned with OKEN Scanner

Acest desen nu pare să aparţină studiilor directe pentru *Adoraţia magilor* (Köln, Muzeul Wallraf-Richartz), B.B. nr. 1014, Popham, nr. 47.

16. J. THIIS, *op. cit.* şi C. GRONAU, *Leonardo da Vinci*, Londra, 1903, p. 91.
17. G. CALVI, *art. cit.*, p. 31.
18. G. CALVI, *art. cit.*, a atras atenţia asupra acestui detaliu şi face legătura cu fragmentul din Dante.
19. L. PLANISCIG, „Andrea del Verrocchios Alexander-relief", în *Jahrbuch der k.-hist. Sammlungen* (Viena), 1933, p. 89 şi urm. şi studiul nostru *Les capitaines affrontés dans l'art florentin*, citat *supra*, p. 252.
20. K. CLARK, *op. cit.*, p. 8; A. E. POPHAM, *op. cit.*, p. 48 şi urm.; E. H. GOMBRICH, „Leonardo's grotesque heads", *art. cit.*, p. 205. După W. R. VALENTINER, *art. cit.*, *The Art Quarterly* (1941), desenul războinicului (Muzeul Britanic) ar fi de mîna lui Leonardo (v. 1475), Darius (Muzeul din Berlin) de Verrocchio (v. 1480); Scipio din marmură (Luvru) de Leonardo şi Alexandru (New York) de Verrocchio... Leonardo l-ar fi precedat astfel pe maestrul său în toate privinţele (p. 22). Avem de a face cu o ipoteză excesivă şi fără fundament; L. PLANISCIG, *op. cit.*, şi R. LANGTON-DOUGLAS, *op. cit.* Noi am arătat că opoziţia există deja în *Decapitarea sfîntului Ioan*, de pe altarul de argint din Baptisteriu, de Verrocchio.
21. H. MACKOWSKY, *Michelangelo*, ed. a 4-a, Berlin, 1925. Desenele şi dimensiunile statuii ar fi fost opera lui Leonardo după MALAGUZZI-VALERI, *op. cit.* Despre această problemă, W. R. VALENTINER, *art. cit.*, *The Art Bulletin* (1930), p. 87 şi 88; rezerve prudente ale lui L. PLANISCIG, *op. cit.*
22. E. H. GOMBRICH, *art. cit.*; E. BELT, *The aging process in the work of Leonardo*, Los Angeles, 1950.
23. K. CLARK, *op. cit.*, p. 69; A. E. POPHAM, *op. cit.*, p. 49 şi urm.; B. BERENSON, *Drawings*, *op. cit.*, nr. 1019, nr. 141. Vezi *supra*, p. 291.
24. *Marsile Ficin et l'art*, p. 94; *supra*, p. 266.
25. „Bestiariumul" din ms. H., este compilat după *Il Fiore di virtù* florentin şi vechea *Acerba* reeditat la Milano, în 1484, ambele mai mult sau mai puţin reînnoite după *Historia Naturale di C. Plinio Secondo*, în versiunea vulgară a lui Landino, Veneţia, 1474 şi probabil după *Hieroglyphica Horapollinis*: E. SOLMI, *Le fonti*, *op. cit.*, nr. LXXVIII şi CL. B. BERENSON, *op. cit.*, nr. 1064; A. POPP, *op. cit.*, nr. 21 (datat din 1482); A. E. POPHAM, *op. cit.*, nr. 110 A (datat către 1494).
26. *Cod Atl.*, fol. 370 v°; J. P. Richter, *op. cit.*, II, p. 302.
27. G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 168, J. P. RICHTER, *op. cit.*, nr. 602.
28. Despre bătălia de la Anghiari: K. F. SUTER, *Leonardos Schlachtenbild*, Strasbourg, 1937 şi G. NEUFELS în *A.B.* XXXI (1949), p. 170 şi urm.



Scanned with OKEN Scanner

29. Cum a demonstrat E. H. GOMBRICH, „Leonardo's grotesque heads", *art. cit.*
30. Expresia *artifiziosa natura* vine de la Ficino, *Th. pl.*, XIV, 9, *Opera*, p. 319, aplicată la producerea speciilor animale: *supra*, p. 215.
31. Meyer SCHAPIRO, privitor la sculpturile de la Moissac, în *The Art Bulletin*, XIII (1931), p. 485—486 și în „Leonardo and Freud: an art historical study", *Journal of the History of Ideas* (New York,) XVII (1956), p. 166.
32. *Opera*, 807; *Marsile Ficin et l'art*, p. 94.
33. *Supra*, p. 426 urm.
34. Vezi: R. BAYER, *op. cit.*, p. 215; Ch. DE TOLNAY, în *Revue des arts*, II (1952), p. 18 și urm. G. BOAS, „The Mona Lisa in the history of taste", *Journal of History of Ideas*, I (1940), 2. Rațiunile pentru excluderea identificării (relativ tîrzie) lui Vasari au fost expuse de C. PEDRETTI, în *Humanisme et Renaissance*, XVIII (1956), reluate în: *Studi vinciani*, *op. cit.*, *Storia della Gioconda*, p. 132 și urm.
35. R. LANGTON-DOUGLAS, *op. cit.*, p. 59 și urm.
36. Despre Leonardo și peisajul florentin: L. GOLDSCHEIDER, *Leonardo da Vinci, landscape and plants*, Londra, 1952 și referințele date *supra*, p. 316, n. 3.
37. *Cod. Arundel*, 155 r° (Londra, British Museum), ed. Vinciana, vol. II, Roma, 1930. G. FUMAGALLI, *Leonardo*, *op. cit.*, p. 35; J. P. RICHTER, *op. cit.*, nr. 1339; PELADAN, *op. cit.*, nr. 224 (traducere confuză și eronată).
38. S-a subliniat, pe drept, valoarea adjectivelor, ritmul gerunziilor și sonoritățile evocatoare ale acestui text de un stil îngrijit: „la minacciante e scura spelonca..." G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 35, n. 2. Cuvîntul-cheie *artifiziosa natura* este folosit și în *Cod Atl.*, 86 r°; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 45, n. 1.
39. K. CLARK, *Drawings*, *op. cit.*, nr. 12579; A. E. POPHAM, *op. cit.*, pl. 282, contestă legătura între cele două părți ale paginii (siluetă și vîrtej) și identificarea cu Leonardo.
40. *Cod. Atl.*, 57 v° și 370 r°; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 193—4.
41. *Cod. Arundel*, 234 r°; J. P. RICHTER, *op. cit.*, nr. 961; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 92. *Cod. Arundel*, 156 r°; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 158; J. P. RICHTER, nr. 954.
42. Despre problema pusă de cele două versiuni: M. DAVIES, *Earlier italian schools*, *op. cit.*, p. 204 și urm.; L. Venturi, *La critica e l'arte*, *op. cit.*, p. 188—9, face apropierea între casa devenită grotă și fragmentul din *Tratat*, ed. H. Ludwig, §§ 86 și 93; ed. McMahon, §§ 140 și 137; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 276. Un desen de Mantegna (cunoscut printr-o gravură și reprodus în L. GOLDSCHEIDER, *Léonard de Vinci*, *op. cit.*, fig. 61, p. 36), pentru tripticul de la Uffizi, o arată pe Fecioara cu



Scanned with OKEN Scanner

copilul, înconjurată de îngeri, sub o arcatură de stînci. Privitor la versiunea posterioară a aceleiași teme la Galeria Națională din Londra, M. DAVIES, *The Virgin of the rocks in the National Gallery*, Londra, 1947, apreciază că amintirea grotei din Naștere este aici de mică importanță; „such things would be at most what put the idea of rocks into Leonardo's head: their strange prominence in this picture is due to Leonardo's original genius" (p. 13).

43. M. A. LAVIN, „Giovannino Battista...", în *The Art Bulletin*, XXXVII (1955), 2, p. 96 și urm.

44. Despre istoria temei în filosofia antică: P.-M. SCHUHL, *La fabulation platonicienne*, Paris, 1947: „în jurul cavernei", p. 45 la 47. CICERO, *De natura deorum*, cap. 37, citat P.-M. SCHUHL, *op. cit.*, p. 66, n. 2.

Textul vine de la Περὶ φιλοσοφίας, fr. 12; R. W. JAEGER, *Aristoteles, Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin, 1923, p. 167—168.

45. J. TOUTAIN, *Les cavernes sacrées dans l'antiquité grecque*, Biblioteca Muzeului Guimet, XXXIX, Paris, 1913, p. 137—187. O pagină celebră a geografului Pomponius Mela (sec. I. e.n.), din a sa *Chorographia*, descrie o vizită în peștera nimfei Corycia din Cilicia; trece și el de la investigarea științifică la respectul religios. În locul unde se închide caverna, „spectacolul este atît de frumos și atît de minunat încît la prima înfățișare, tulbură spiritul"; o a doua peșteră se deschide la capătul celei dintîi și acolo se aud zgomote stranii, un torent dispare într-o prăpastie: acest abis „poartă o amprentă augustă și sacră, într-adevăr demnă de zei care se crede că și-ar fi fixat acolo domiciliul lor", Pomponius MELA, *Chorographia*, I, 13, ed. C. Frick (Teubner), Leipzig, 1880.

46. PORPHYRIOS, *L'antre des nymphes*, cap. IX, trad. fr., J. Trabucco (urmată de un eseu al lui P. SAINTYVES despre „Les grottes dans les cultes magico-réligieux"), Paris, 1916, p. 11. Bazilica neo-pitagoriciană de la Porta Maggiore a fost concepută ca o capelă subterană, pentru a se asemăna cu un „adytum" sau criptă mistică: J. CARCOPINO, *op. cit.*, p. 211 și urm. PLOTIN, *Ennéades*, IV, 8, 1, asociază în intuiția filosofică ideea unei evaziuni din caverna-iluzie și cea a iluminării în caverna-templu.

47. PIMANDRU, VIII, ed. Nock, I, 89. Ficino a revenit de mai multe ori asupra mitului cavernei, într-un capitol din *Theologia Platonica* și într-o scrisoare către Angellerio Ricardo Anglariense (din c. 1477), în care recopiază un lung fragment din traducerea sa: *Opera*, Ep. IV, p. 773—4. Traducerea cărții VII din *Republica* este precedată de un comentariu care explică semnificația mitului. După E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti*, *op. cit.*, nr. CXLVIII, Leonardo poseda *Opera omnia* de Platon, tradusă de Ficino. E. GARIN, *Il Rinascimento italiano*,



Scanned with OKEN Scanner

Milano, 1941, p. 135, a notat apropierea posibilă între Leonardo și Ficino.

48. Reveriile suscitate de această lucrare au subliniat adeseori aceste implicații „cosmologice". N. IVANOV, „Remarques", *art. cit.*, vede în portretul feminin încarnarea acelui *anima mundi* după Ficino.

49. L. H. HEYDENREICH, *Sfînta Ana* de Leonardo da Vinci, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1933, II, p. 205 și urm. Desenul minuțios pus la punct (Burlington House), nu a servit pentru tablou (Luvru) — care derivă dintr-un al doilea desen cunoscut printr-o descriere contemporană: scrisoarea călugărului Pietro de Nuvolaria către Isabela d'Este (aprilie 1501) și prin mărturia lui Vasari. S-ar putea mai mulți ani să despartă desenul (pierdut) și tabloul. Textul faimoasei epistole în L. BELTRAMI, *Documenti su Leonardo da Vinci*, Milano, 1919 și J. CARTWRIGHT, *Isabelle d'Este*, tr. fr., Paris, 1912, p. 180. W. SUIDA, *op. cit.*, p. 131, a contestat faptul că descrierea călugărului se referă la tabloul de la Luvru; trebuie să ne alăturăm concluziilor lui L. H. HEYDENREICH, *art. cit.*, p. 212, acceptate de A. E. POPHAM, *op. cit.*, p. 73; vezi și: *Hommage à Léonard de Vinci*, Muzeul Luvru, 1952, p. 35 și urm.

50. K. CLARK, *op. cit.*, p. 112.

51. E. MÖLLER, „Leonardo's Madonna with the yarn winder", în *Burlington Magazine*, XLIX (1926), p. 11 și urm.; A. E. POPP, *op. cit.*, p. 18; R. LANGTON-DOUGLAS, *op. cit.*, p. 29 și pl. XLVIII, copia lui Luini. Despre reflecțiile lui Leonardo privind necesitatea inflexibilă, G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 338 și 341, și eseul lui M. JOHNSON, *op. cit.*

52. R. S. STITES, „More on Freud's Leonardo", în *College art journal*, VIII (1948–49), 1, p. 40. Pentru mulți alți autori este vorba doar de o piatră multicoloră, care nu trebuie să stimuleze excesiv imaginația interpreților.

Scanned with OKEN Scanner

Secțiunea a patra

## Ciclurile umbriene

Între 1490 și 1505, în timpul anilor care separă criza florentină de înflorirea Romei sub Iuliu al II-lea, umbrienii ocupă un loc însemnat[1]. Inițiativele lor umplu intervalul istoric în timpul scurtei perioade în care hegemonia culturală a Florenței slăbește și cînd furioasa dezvoltare a puterii pontificale, sub Alexandru al VI-lea (1494—1503), plasează Roma în centrul treburilor politice, dar nu și ale culturii. La mijlocul secolului al XV-lea, între Toscana propriu-zisă și Latium s-a conturat, cu Perugia în centru și prelungirile către Siena și Urbino, o provincie artistică care nu urmase în mod regulat Renașterea florentină; ea nu va supraviețui împărțirilor teritoriale din secolul al XVI-lea, care vor supune definitiv Siena Florenței și Umbria Romei. Ea și-a trăit epoca sa la limita sfîrșitului secolului al XV-lea, cu Perugino, Pinturicchio, Signorelli și artiștii care gravitează în jurul lor; se va impune prin marile cicluri aflate în apartamentele Borgia de la Vatican (1492—1494), în capela San Brizio la Orvieto (1499—1504), în sala din Palazzo del Cambio la Perugia (1500—1504). Cu excepția capelei Strozzi la Santa Maria Novella (1498—1502), la aceeași dată nici o inițiativă nu le este comparabilă în Italia. Acestea vor fi dacă nu modelele, cel puțin precedentele imediate ale ciclurilor romane ale lui Iuliu al II-lea.



Scanned with OKEN Scanner

Pinturicchio nu era important decît prin căutările sale decorative; dar Perugino și Signorelli lucraseră la capela lui Sixt al IV-lea. Signorelli venise la Florența în 1491—1492; Perugino a exersat o influență apreciabilă asupra pictorilor florentini, în timpul perioadei „piagnone". Importanța acestor doi maeștrii este cu atît mai mare cu cît ei erau, într-un cuvînt, cei doi principali moștenitori ai lui Piero della Francesca, iar dezvoltarea stilului lor, din ce în ce mai sigur la unul, din ce în ce mai suplu și „destins" la celălalt, deborda preocupările contemporane ale florentinilor. Semnificația lor tocmai se ștergea rapid; „la terribilità" a unuia găsea în Michelangelo, ca și suavitatea celuilalt în Rafael, o împlinire superioară. Ei au pregătit-o îndoit, prin precizia formelor lor și prin arta de a compune ansambluri didactice, ceea ce ne determină să-i luăm în considerare în legăturile lor cu umanismul.

## I. APARTAMENTELE BORGIA

Din 1492 pînă în 1494 Pinturicchio decorase apartamentele lui Alexandru al VI-lea la Vatican; el conducea un atelier important de artiști umbrieni. Pentru pontiful spaniol, „opulent și voluptos", artistul s-a întrecut pe sine prin efecte bizare și prețioase: „Nu există mirodenii, nici condimente sau cruditâți de care Pinturicchio să facă economie și nu se va revedea atît de devreme o damaschinărie și reliefuri imprimate pe stofă cu aur, un lux de dincolo de mare și somptuozități barbare cum a desfășurat el în decorația apartamentului Borgia"[2]. Stucurile, aurriturile și înfloriturile de detaliu de care trebuie să facă haz florentinii din secolul următor[3], i-au servit adeseori pentru a masca șubrezimea formelor și nesiguranța desenului. Structura ansamblului la prima vedere nu oferă nimic original. Am medita îndelung la faptul că ea nu se supune nici măcar unei gîndiri explicite[4]. Dar va trebui după toate aparențele să revenim asupra acestei judecăți. Căci în ciuda



Scanned with OKEN Scanner

unei aparențe convenționale, alegerea scenelor, îndeosebi în Sala cea mai discutată, cea a Sfinților, pare să răspundă unei actualități foarte definite; scena Vizitațiunii, recent pusă la loc de cinste de Pontificatul lui Alexandru al VI-lea, conține o chemare către Domnul pentru o nouă „Vizitare" a bisericii: mizeriile Creștinătății frămîntate și pericolul turc sînt în fundalul scenelor, unde sînt puse în evidență frămîntările care preced Mîntuirea[5].

I — Sala Sibilelor (boltă);
II — Sala Credo-ului: Apostoli și versuri din Credo (boltă);
III — Arte liberale: Alegoria celor șapte arte (lunete);
IV — Sala Sfinților: Patru fresce: Legenda lui Isis și a lui Osiris (boltă);
V — Sala Misterelor: Profeți (boltă); Cele șapte mistere creștine;
VI — Sala Pontifilor (refăcută sub Leon al X-lea).

Doar două din săli prezintă un decor complet: pe bolți și pereți. Suita temelor este banală și confuză: mai întîi Prevestitorii erei *sub lege* apoi, între ctitorii Bisericii și succesorii lor istorici, trei săli unde sînt celebrate principiile tradiționale ale științei, figurile de sfinți care au devoțiunea Papei și misterele religiei. Două trăsături dau originalitate acestui decor: mai întîi „grotești-le" din care avem aici prima folosire sistematică într-o decorare modernă[6]; frizele și ornamentele în gen antic exploatate de Filippino sînt depășite printr-o distribuire mult mai coerentă și variată a motivelor, care prevestesc direct strania folosire pe care le-o va da Signorelli la Orvieto. Dar îndeosebi ele se leagă de o curioasă evocare a legendelor lui Osiris pe plafonul celei de a patra săli. Boul emblematic al familiei Borgia, pretutindeni repetat, invoca drept justificare exotică legenda lui Apis; fragmentele sînt detaliate cu interes evident pentru minunățiile din Egipt, templele antice, palmierii și riturile păgînismului. Și acolo Filippino este depășit; în acest decor echivoc, „egiptomania" umaniștilor, născută din lectura lui Jam-



Scanned with OKEN Scanner

blicos și din obsesia hieroglifelor și-a găsit dezvoltarea cea mai arzătoare, grație programului furnizat de Fra Giovanni Nanni da Viterbo, cel mai imaginativ și cel mai viclean dintre arheologii vremii[7]. Dar trebuie adăugată o altă justificare: ciclul lui Apis și Osiris, desfășurat cu uimitoare reliefări de aur pe bolta Sălii Sfinților, ca Sibilele și Apostolii pe cea din primele săli, ilustrează programul de Pace regăsit care era, la începuturile sale, cel al Pontificatului lui Alexandru al VI-lea.

## II. CAMBIO DIN PERUGIA

Cînd Pietro Vannucci a fost însărcinat în 1500 să decoreze sala Tribunalului Comercial de pe lîngă Senioria din Perugia, gloria sa depășea orice măsură: *E il meglio maestro d'Italia*, îi scria tatălui său Agostino Chigi[8]. De la decorațiile capelei Sixtine, el era considerat cel puțin egalul maeștrilor toscani, Botticelli și Filippino. Dar maniera sa facilă era lipsită de demnitatea necesară pentru a domina marile compoziții și pentru a anima un program mai curînd fără strălucire. Maturanzio, modest autor al lucrării *Cronaca della città di Perugia dal 1492 a 1503*[9], a crezut că se aliniază modei dînd un „concetto" în spirit ficinian[10]; virtuțile morale sînt ilustrate printr-o galerie de eroi luați din Titus-Livius și din Plutarh și virtuțile teologale prin *Transfigurarea*, *Adorația magilor* și suita împunătoare a *Profeților* și a *Sibilelor*, în număr egal cu personajele antice.

Ansamblul este dispus deasupra unei înalte substructuri de tîmplărie; el este completat de un frumos plafon aurit, unde planetele sînt reprezentate în funcție de tipurile difuzate prin gravurile lui Baldini, în legătură cu cele din *Astrolabium*-ul lui Johannes Angelus, recent publicat la Augsburg și la Veneția. Astfel se obține asociația strînsă a elementului cosmologic plasat în „cer" cu alegoria morală și religioasă și a portretelor istorice, ceea ce constituia una din marile preocupări de la sfîrșitul secolului. În această



Scanned with OKEN Scanner

privință, programul din Loggia del Cambio are o semnificație destul de vastă; dar el nu este însuflețit de imaginație. Afinitatea între lumea păgînă și a modernilor este sugerată printr-o simetrie elementară; Prevestitorii din Vechiul Testament au aceleași tipuri, aceleași costume convenționale, subliniate de ornamente capricioase, ca și „eroii"; personajele sînt aliniate ca în suitele de *uomini famosi* de la mijlocul Quattrocento-ului, de la Foligno, de exemplu[11]. Cîteva încîntătoare chipuri, cîteva siluete cu un contur mai delicat i-au fost atribuite lui Rafael. Urbinatul avea pe atunci șaptesprezece ani; nu există nici o îndoială că el a văzut opera lui Perugino și a reflectat asupra ei; se poate chiar să fi lucrat la ea ca ajutor de pictor, dar nici *Forța* nici *Sibilele* nu pot fi considerate realizate de mîna sa[12]. Meritul picturii de la Cambio este îndeosebi acela de a fi sugerat sinteza ideală care rămînea de realizat.

## III. CAPELA SAN BRIZIO DE LA ORVIETO

Decorația capelei fusese începută în 1447 de Fra Angelico, care a pictat doar două zone din traveea septentrională și a lăsat desenele ultimelor două. În bolta situată deasupra altarului, prezența lui Cristos din Judecata de apoi părea să decidă tema generală. Canonicii din catedrală apelează în 1490 la Perugino; Pinturicchio, care a fost propus ulterior, nu li s-a părut de un renume destul de mare. Doar în 1499 Signorelli, semnalat atenției tuturor prin frescele de la Monte Oliveto, a primit însărcinarea de a termina decorația care a fost generos plătită[13]. Cortonatul a pictat grupul Apostolilor și al Îngerilor ducînd simbolurile Patimilor după Angelico apoi, pe bolțile din a doua travee, corurile de Fecioare, de Patriarhi, de Învățați, de Martiri[14]. În 1500 el a propus consiliului de canonici un program complet pentru cei șase pereți ai capelei pe tema, pe atunci foarte rară în Italia, a Zilei de apoi[15]. I-au trebuit patru ani să o realizeze; pentru a aminti că el nu făcuse



Scanned with OKEN Scanner

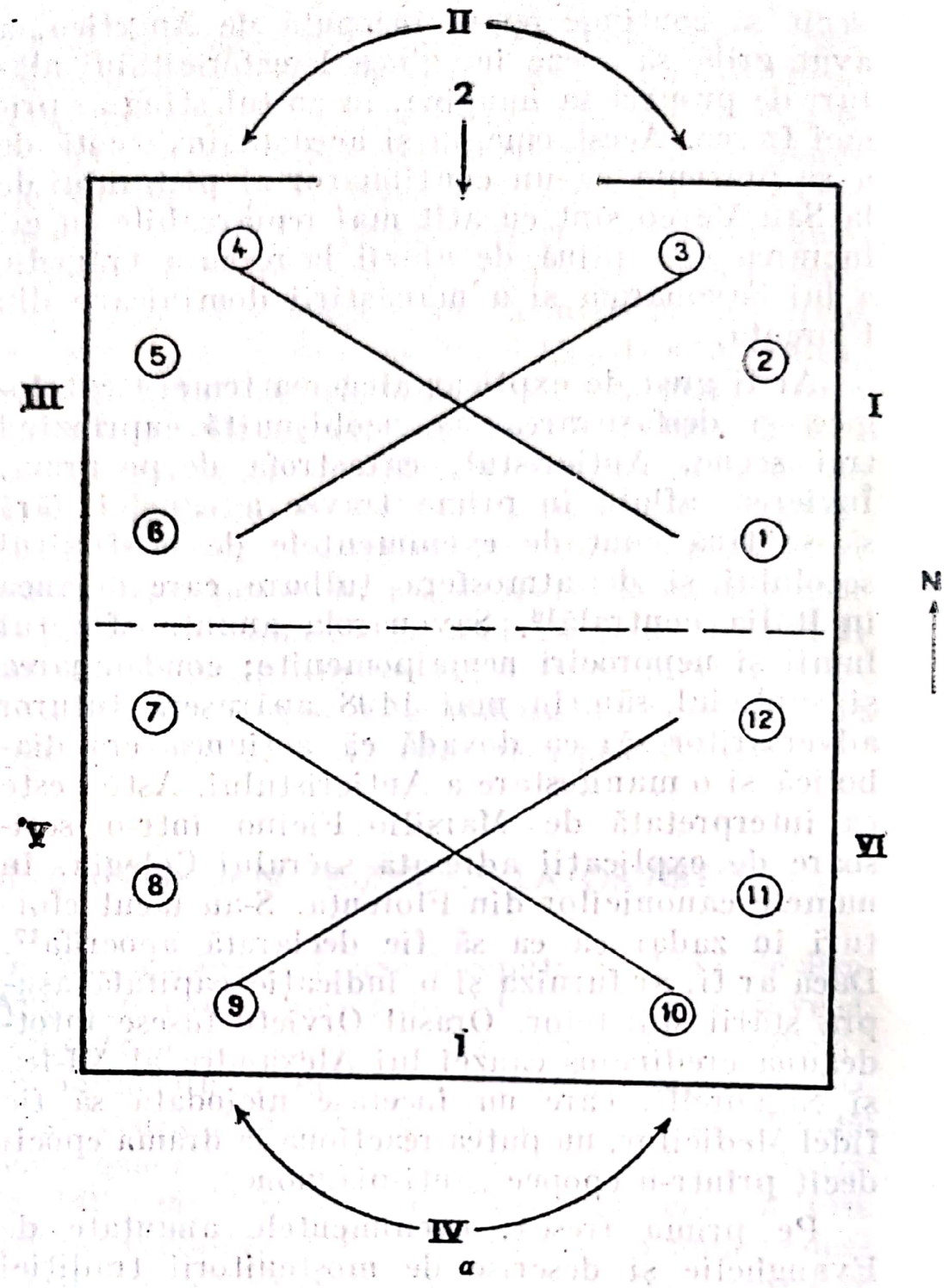
decît să continue opera începută de Angelico, a avut grijă să aşeze imaginea Preafericitului alături de propria sa imagine, în colţul stîng al primei fresce. Acest omagiu şi această insistenţă de a se prezenta ca un continuator al pictorului de la San Marco sînt cu atît mai remarcabile cu cît lucrarea este plină de aluzii la recenta tragedie a lui Savonarola şi a mănăstirii dominicane din Florenţa.

Ar fi greu de explicat alegerea temei escatologice şi desfăşurarea sa neobişnuită cuprinzînd trei scene, Anticristul, catastrofa de pe urmă, Învierea, aflate în prima travee a capelei, fără să se ţină cont de evenimentele de la sfîrşitul secolului şi de atmosfera tulbure care domnea în Italia centrală[16]. Savonarola anunţa sfîrşitul lumii şi nenorociri nemaipomenite; condamnarea şi supliciul său în mai 1498 apăruseră tuturor adversarilor săi ca dovadă că acţiunea era diabolică şi o manifestare a Anticristului. Astfel este ea interpretată de Marsilio Ficino într-o scrisoare de explicaţii adresată sacrului Colegiu, în numele canonicilor din Florenţa. S-au făcut eforturi în zadar ca ea să fie declarată apocrifă[17]. Dacă ar fi, ar furniza şi o indicaţie capitală asupra stării spiritelor. Oraşul Orvieto fusese întotdeauna credincios cauzei lui Alexandru al VI-lea şi Signorelli, care nu încetase niciodată să fie fidel Medicilor, nu putea reacţiona la drama epocii decît printr-o epopee „anti-piagnone".

Pe prima frescă, evenimentele anunţate de Evanghelie şi descrise de moştenitorii tradiţiei „apocaliptice", Jacopo da Voragine şi sfînta Brigitte, sînt transpuse în imagini de actualitate[18]: Anticristul se roagă într-un loc din oraş, înconjurat de călugăriţe, de burghezi şi de soldaţi. Costumele contemporane subliniază cu atît mai mult semnificaţia actuală a evocării cu cît tablourile Învierii morţilor şi Judecăţii nu conţin nici o aluzie anume. Scenele succesive, acaparare de bogăţii, discuţii înşelătoare privitoare la Scripturi, false miracole, execuţie capitală... corespund actelor Anticristului, dar fiecare dintre ele



Scanned with OKEN Scanner




8 Catedrala din Orvieto; capela San Brizio
*a)* Planul celor două travee; *b)* Elevaţie

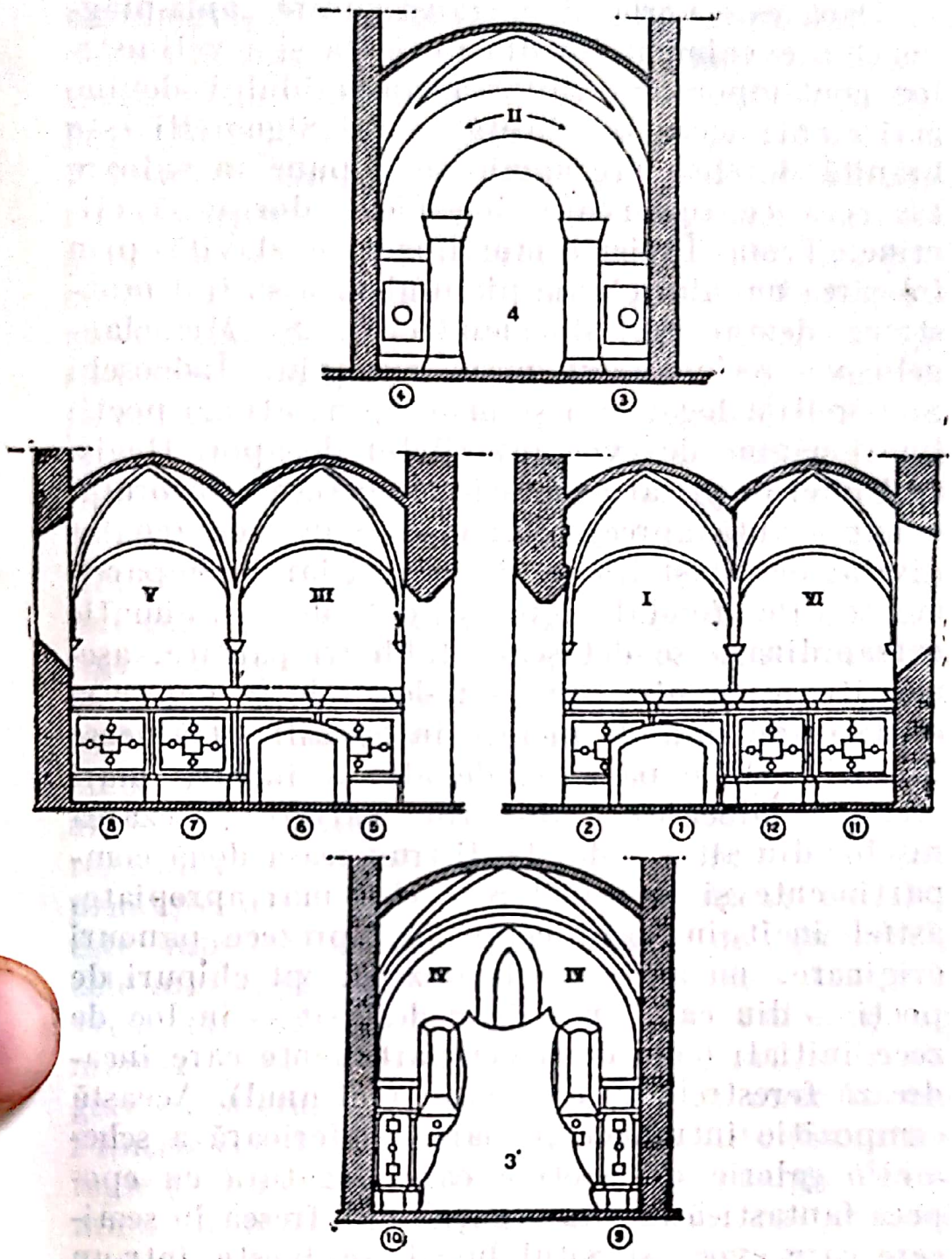
*Imaginea frescelor:*

traveea 1 I: *Anticrist;* II: *Sfîrşitul lumii* (deasupra *intrării);* III; *Învierea morţilor* IV; *traveea* II; *Judecata de apoi* (deasupra altarului); V: *Infernul;* VI: *Paradisul.*

*Baza frescei;*
1 la 8, 11 şi 12; Medalioane ale poeţilor;
⟨1⟩ şi ⟨6⟩; Medalioane dispărute.
*a* 1 Altar; 2 Intrare;
*b* 3 Altar; 4 Intrare



Scanned with OKEN Scanner




8 *b*.

înfățișează călugări dominicani și poate să se aplice activității lui Savonarola. În plus, emblema pentru *Superbia*, calul cabrat, sculptat pe soclul seducătorului este, împreună cu demonul care îl inspiră, singura amprentă a originii sale diabolice; după mediile romane, acesta reprezenta cazul reformatorului de la San Marco, pur în doc-

 trină și moravuri, dar revoltat.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă este vorba de o transfigurare „anti-piagnone" a evenimentelor din Florența și a neliniștilor contemporane, unitatea ansamblului devine mai clară: acea „terribilità" a lui Signorelli este hrănită de elemente umaniste și pune în valoare tot ceea ce rigorismul dominican dorise să elimine. Tema Învierii morților este slăvită prin folosirea nudului căruia pictorul vrea să îi demonstreze demnitatea de neînlocuit. Și Michelangelo va reține acest mare exemplu. Îndeosebi Signorelli a legat mai strîns ca pînă atunci poeții lumii păgîne de evocarea zilelor de apoi. Registrul inferior pictat capătă în amenajarea decorului o importanță apreciabilă: el este în mod regulat divizat de pilaștrii care decupează largi compartimente. Pe fondul „groteștilor" de o animație extraordinară se detașează tablouri pătrate, asemănătoare cu nișe care s-ar deschide în perete și medalioane rotunde pictate în grisaille strălucesc în jur[19]. De o parte și de alta a intrării mari „tondi" înlocuiesc tablourile pătrate; așezarea nișelor din altar a dus la distrugerea a două compartimente și la mutilarea celor mai apropiate, astfel încît în locul celor doăusprezece panouri originare, nu mai sînt decît zece, opt chipuri de poeți — din care unul de nedeslușit — în loc de zece inițiali (cele două compartimente care încadrează ferestrele nu conțineau nici unul). Această compoziție introduce în partea inferioară a schemei o galerie de poeți a cărei legătură cu epopeea fantastică merită atenție. Sub fresca în semicerc care evocă sfîrșitul lumii, se ivește într-un efect de relief pătrunzător un personaj avînd pe cap o bonetă țuguiată: acesta este Empedocle, înțeleptul din Agrigent; el a prevăzut că lumea, la sfîrșitul ciclului prezent, trebuia să se întoarcă în haos. Filosoful este un „profet" păgîn și concordanța dintre Antichitate și lumea creștină este valabilă de asemenea pentru ceilalți „inspirați": (X), Homer, Empedocle, Orfeu, Lucan, (X) Horațiu, Ovidiu, Virgiliu, Dante[20].

Nu mai puțin revelatoare este alegerea medalioanelor. Execuția a fost fără îndoială încredințată



Scanned with OKEN Scanner

unor elevi, dar aceste camaieuri păstrează din model un accent viu şi puternic, care face din el curioase viziuni nocturne[21]. Ele nu par să fie distribuite în legătură cu fiecare dintre poeţii pe care îi însoţesc. Unsprezece medalioane ilustrează primele unsprezece cînturi din *Purgatoriu* într-un peisaj de piscuri şi de stînci şterse care sînt primele viziuni „moderne" ale poemului[22]. Majoritatea celorlalte reiau motive mitologice, susceptibile de o interpretare „infernală": de exemplu, pe peretele ferestrei, *Andromeda eliberată de Perseu* şi sub portretul lui Horaţiu, *Orfeu smulgînd-o pe Euridice lui Pluton*, unde eroul cîntăreţ pătrunde în mijlocul unei adunări de draci. Aceste imagini sînt luate din Ovidiu; ele se potrivesc temei majore care, pentru această regiune de decor, este desigur *Purgatoriul*, unic domeniu care rămîne de evocat între Infernul şi Paradisul marilor fresce[23] a cărui ilustrare alegorică, cum arătase Ficino, o conţine tocmai legenda antică. Poeţii antici sînt astfel, împreună cu Dante, paznicii regatului intermediar. Această nobilă doctrină primeşte aici o interpretare fantastică; temelia este împodobită cu o reţea ciudată de „groteşti", cele mai abundente şi mai frenetice care fuseseră vreodată concepute. Vrejurile sînt animate de monştri şi de capete; ele îmbină zboruri cu smulgeri cu sugrumarea unor animale şi unor larve. Fiinţele cele mai extravagante provenite din mitologie şi din coşmar sînt mînate de o energie devorantă şi fără efect: tritoni, sfincşi, cai marini devin simboluri ale acestei vitalităţi fără scop care se transformă, după platonicieni, în suferinţă a sufletului, prins între imaginar şi real, cînd accesul la lumea superioară îi este refuzat[24]. Ornamentul depăşeşte astfel noţiunea sa facilă: el se potriveşte programului capelei. Este remarcabil pus în evidenţă prin grandoarea stilului şi nimic nu demonstrează mai bine cum moştenirea „plastică" a Quattrocentou-lui florentin rămînea legată de o orientare spirituală bine definită[25].

1. Într-un mod mai general, rolul jucat între Florența, Roma și Marche de școala umbriană în ultimul sfert de secol merită atenție. Găsim un mare număr de artiști secundari, adeseori puțin caricaturali, ca Nicolo da Foligno, Matteo da Gualda, Boccati, Bonfigli și Caperoli; dar și maeștrii distinși, ca autorul celebrelor panouri Barberini (New York și Boston), care nu este probabil umbrian decît în trecere, sau cel al celor opt panouri despre *Viața sfîntului Bernardino*, datate 1473 (Perugia), și cel al *Bunavestirii* (col. Gardner, Boston): F. ZERI, „Il maestro dell'Annunzione Gardner" în *Bollettino d'Arte*, XXXVIII (1953), p. 125—139 și 233—249, propune să se completeze opera acestuia în detrimentul lui Fiorenzo di Lorenzo (care nu ar fi decît imitatorul steril) și să fie identificat cu Piermatteo di Amelia. Problema capătă deplina sa importanță cînd este vorba să se aprecieze opera de tinerețe a lui Perugino; născut în 1445, el nu este menționat înainte de capela Sixtină, unde măiestria sa este strălucitoare, decît cu fresca de la Cerqueto (1478). Plecat de la Piero della Francesca, cum arată clar Vasari, a participat activ la atelierul lui Verrocchio și a reținut de acolo factura lucioasă și compoziția echilibrată. De unde atribuirea *Madonei* din colecția Jacquemart-André (B. Berenson), a lui *Tobias* de la Londra, a *Fecioarei* de la Berlin și a celei din Londra, nr. 296 (C. L. RAGGHIANTI, în *L'Arte*, XXXVIII, 1935; R. LONGHI, în *Paragone*, 35, p. 22). Activitatea lui Antoniazzo Romano și a lui Bartolomeo della Gatta în Italia centrală la sfîrșitul secolului al XV-lea se luminează începînd de la aceste date generale: într-un sens Perugia înlocuiește Florența către 1480—1490 și nu doar pentru pictura monumentală.
2. B. BERENSON, *Pictori italieni ai Renașterii*.
3. VASARI, *Vita del Pinturicchio*, vol. III, p. 498. C. RICCI, *Pinturicchio*, tr. engl., Londra, 1902. F. EHRLE și E. STEVENSON, *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia*, Roma, 1897. Descriere sumară în: L. PASTOR, *Histoire des papes* (tr. fr., VI, ed. a 6-a, p. 162 și urm). U. GNOLI, *Pittori e miniatori dell'Umbria*, Spoleto, 1923, p. 284 și urm.
4. Vezi F. SAXL, „The appartamento Borgia," în *Lectures*, *op. cit.*, vol. I, p. 174—188.
5. N. Randolph PARKS, „On the meaning of Pinturicchio's Sala dei Santi", în *Art History*, II (1979), 3, p. 291 și urm.
6. A. SCHMARSOW, „Die Eintritt des Grotesken...", *art. cit.* (1881).
7. K. GIEHLOW, „Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance", în *Jahrbuch der kunsthist. Samml. des K.H.* (Viena), XXXII (1915), p. 43 și urm.; J. Seznec, *op. cit.*, p. 106 și urm. P. CAS-



Scanned with OKEN Scanner

TELLI, *I Geroglifi e il mito dell Egitto nel Rinascimento* (Istituto di Storia dell'Arte), Florența, f.d.

8. U. GNOLI, *op. cit.*, p. 248.
9. F. CANUTI, *Il Perugino*, 2 vol., Siena, 1931, p. 139, n. 1. *Cronaca della città di Perugia dal 1492 al 1503* a fost publicată în *Archivio storico italiano* (Raccolta di opere e documenti, XV, 2), Florența, 1851.
10. R. SCHNEIDER, *Pérouse* (col. „Villes d'Art"), Paris, 1914, p. 121. F. ZABUGHIN, *Il Rinascimento cristiano... op. cit.*, p. 293: «F. Maturanzio, Segretario dei Dieci, aveva proposto quale tema delle „istorie" un soggetto nettamentè „ficiniano": l'uomo che s'india mercè l'incarnazione del Verbo, l'armonia del mondo raggiunta con la conciliazione degli studi classici e della pietà cristiana».*
11. W. BOMBE, *Geschichte der peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlin, 1912, p. 267 și urm.
12. G. SOULIER, „Raphaël et les fresques du Cambio", în *France-Italie*, 7, iulie-august 1913, rezumă argumentele de opus tezei lui A. VENTURI, *Storia, op. cit.*, VII, 2, p. 762—850 (reluate în *Raphaël*, reed., Milano, 1952), care îi atribuia lui Rafael personajele „Forței" și „Temperanței", și lui U. GNOLI, în *Rassegna d'Arte*, 1913, p. 73 etc., i-ar atribui seria întreagă a *Profeților* și *Sibilelor*, întîrziind fără măsură data lor de execuție (pînă în 1505—1507). La fel: C. Gamba (1932) S. Ortolini (1948), E. Camesasca (1957).
13. L. FUMI, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891, p. 371 și urm.
14. L. DÜSSLER, *Signorelli* (colecția „Klassiker der Kunst", vol. XXXI), Berlin, Leipzig, 1927, p. XXXII și urm., detaliul fiecărei fresce.
15. A. CHASTEL, „L'Apocalypse en 1500: la fresque de l'Antéchrist à la chapelle Saint-Brice à Orvieto", în *Humanisme et Renaissance*, XIV (1952), p. 124—140. La studiile menționate în această lucrare se vor adăuga observațiile lui E. Levi despre legenda Anticristului în Italia, apărute în *Studi critici in onore di G. A. Cesareo*, Palermo, 1924 și *Studi Medievali*, n. 5, III (1930), p. 52—63. Ipoteza noastră a fost acceptată de M. SALMI, *Signorelli*, Roma, 1953, p. 57.
16. L. FUMI, *Orvieto* (Italia artistica, 83), Bergamo f.d., îl semnalează pe umanistul Alberto, arhidiacon, lector la Universitatea din Perugia, ca pe unul dintre consilierii probabili ai lui Signorelli. R. VISCHER, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance, eine kunsthistorische Monographie*, Leipzig, 1879, reunise toate

---

* «F. Maturanzio, secretarul Consiliului celor Zece, propusese ca temă a „istoriilor" un subiect clar „ficinian": omul care se îndumnezeiește datorită încarnării Verbului, armonia lumii ajunsă prin împăcarea studiilor clasice cu mila creștinească»

elementele soluției, p. 183, dar fără să observe elementul anti-piagnone al compoziției.

17. R. MARCEL în a sa *Marsile Ficin*, *op. cit.*, p. 555 și urm., a regăsit concluziile noastre.
18. Despre aceste surse, G. MANCINI, *Vita di Luca Signorelli*, Florența, 1903, p. 106 și 110.
19. Descrierea detaliată a fost făcută de L. LUZI, *Il duomo d'Orvieto*, Florența, 1866, p. 59 la 200.
20. LUZI, *op. cit.*, p. 194. Despre tipurile poeților: *supra*, Partea a II-a, secțiunea I, cap. II, III.
21. R. VISCHER, *op. cit.*, p. 303. A. VENTURI, *Luca Signorelli*, Florența, 1921, p. 43, vede în structura lor puternică o rațiune de a le atribui maestrului.
22. Interpretare detaliată a ciclului medalioanelor în: LUZI, *op. cit.*, p. 59—200 și L. DÜSSLER, *op. cit.*, n., p. 204—206; *supra*, *p.* 119—21.
23. A. VENTURI, *op. cit.*, p. 42—43.
24. Despre acest decor: L. FUMI, *Orvieto*, *op. cit.*, p. 147; A. VENTURI, *op. cit.*, p. 44; și *supra*, p. 334—8.
25. Printre ansamblurile profane cu profil umanist, încă concepute în spiritul Quattrocento-ului, este cazul să fie citată marea sală din palatul Petrucci la Siena, unde se întîlnesc la sfîrșitul carierei Pinturicchio și Signorelli. Bogata locuință a lui Pandolfo Petrucci zis Magnificul a fost construită între 1505 și 1508, decorația fiind terminată în 1513 (cf. A. VENTURI, *Storia*, *op. cit.*, vol. IX, 5, fig. 339 și 340). Marea sală conținea un plafon împodobit cu mici panouri de Pinturicchio (cf. *Bulletin of Metropolitan Museum*, XVI (1921), p. 19 și urm.; ansamblul bolțarilor inferiori era împodobit cu medalioane în care se vedeau muze și cu cartușe, cf. A. FRANCHI, în *L'Art*, XXIX (1882), 2, p. 147—152 și 181—185. Pe pereți în sfîrșit, un ansamblu de opt picturi datorate lui Pinturicchio și lui Signorelli (sau elevilor săi), pe teme alegorice și istorice, din care unele se află la Galeria Națională din Londra (Catalogul lui M. DAVIES, *The earlier italian schools*, Londra, 1951). Printre altele: *Ulise și Penelopa*, *Castitatea lui Scipio* (de Pinturicchio), *Coriolan*, *Triumful castității*, *Calomnia lui Apelles* și *Sărbătoarea lui Pan* (de Signorelli). Legătura dintre aceste lucrări este stîngace. Dar este remarcabil că Signorelli reluase aici tema lui Apelles reprezentată de Botticelli în *Triumful lui Pan*, pe care el însuși o tratase douăzeci de ani mai devreme pentru Lorenzo (vezi *supra*).

Secțiunea a cincea

## Certitudinile romane: Iuliu al II-lea și arta sacră

Republica florentină din 1494 avea încredere în Sfîntul Scaun: polemica anti-curială făcea parte din doctrina „piagnone". Arderea pe rug din mai 1498 a fost o victorie a disciplinei ecleziastice și în același timp revanșa locală a elementelor favorabile Medicilor. Regimul gonfalonierului Soderini, stabilit curînd după aceea, a păstrat Senioriei aparențele sale republicane, rămînînd suspicios față de inițiativele lui Cesare Borgia — pe care alianța franceză îl obliga să-l tolereze — ca și față de puterea venețiană. El a practicat o politică de neutralitate care i-a fost adeseori reproșată; Florența se închidea în perspectivele municipale. Ele s-au exprimat pe planul artei prin deciziile importante din anii 1500—1505; decorarea Sălii Marelui Consiliu — cu teme „istorice" destinate să exalte grandoarea toscană —, transferarea lui David al lui Michelangelo în piața situată lîngă Pallazo Vecchio, reîntoarcerea la proiectul de a completa catedrala, cel puțin cu mari statui: i se comandă lui Michelangelo douăsprezece Apostoli pentru pilaștrii cupolei. În opoziție cu Lorenzo care îi împrăștia pe maeștrii florentini, se depun eforturi ca ei să fie rechemați, să fie reținuți, În timp de cinci sau șase ani, toate gloriile vechi și noi sînt reunite: Leonardo pare fixat și Senioria se va opune — în cele din urmă fără succes — cererilor lui Georges d'Amboise care îl readuce, în 1506, la Milano. El aducea

un limbaj nou, pe care se vor strădui să îl asimileze Fra Bartolomeo, tînărul Rafael și Andrea del Sarto. Dar toți supraviețuitorii epocii anterioare: Botticelli, Filippino Lippi, fără să mai vorbim de modestul David Ghirlandaio, se găsesc astfel depășiți. „Reînnoirea" florentină din 1500 se face în dauna artei din Quattrocento. Atitudinea lui Michelangelo o sublinia cu strălucire: „el ridiculiza violent maniera lui Perugino care, în definitiv, în timp de zece ani, sedusese Florența și reținuse atenția pictorilor. La maeștrii nevoia de reînnoire a formelor era evidentă; dar programele florentine nu deschideau noi orizonturi.

Atelierele redeveneau active, dar atmosfera intelectuală era lipsită de viață. Soarta voise ca toate numele ilustre ale orașului să dispară înainte de 1500. Cele mai alese spirite, reunite în grădinile Rucellai, reveneau la problemele de reformă socială și morală[1]. Corsi se străduia să întrețină gloria lui Ficino, Critino pe cea a lui Poliziano, Gian Francesco della Mirandola pe cea a lui Pico. Epoca lui Lorenzo începea să fie privită cu nostalgie. Florența nu mai oferea spectacolul unei capitale a culturii; ea nu mai era unul din centrele vieții politice; Roma îi smulsese toate aceste prestigii. Iuliu al II-lea adăuga pe cel al unui mecenat princiar pe care Florența nu îl cunoscuse niciodată. Toate aceste împrejurări au fost necesare pentru ca „renașterea" florentină din 1500—1505 să fi putut să înceteze brusc. Michelangelo este chemat în 1506 la Roma, unde Giuliano da Sangallo, arhitect al lui Iuliu al II-lea, se afla de multă vreme, Rafael în 1508 pentru a asigura înlocuirea pictorilor umbrieni la Vatican. Aceste mișcări de du-te-vino cu Florența vor continua, dar în sfîrșit, în jurul lui Iuliu al II-lea se vor pronunța în cîțiva ani noutățile decisive ale epocii pe care Florența le lăsase să-i scape.

Înlocuirea Florenței cu Roma ca centru de artă și de cultură în Italia — Veneția rămînînd la o parte — este întîmplarea esențială a Renașterii. Toate aspectele acestei hegemonii care, către 1510—1520, va fi deja în întregime afirmată, nu sînt la

fel de uşor de explicat. Aceasta este, fără îndoială, concluzia evoluţiei rapide care a făcut din Statul Bisericii o putere politică activă; ea dezvoltă cu îndrăzneală aspiraţiile naţionale italiene şi profită din plin. În acest sens pontificatele lui Alexandru al VI-lea, ale lui Iuliu al II-lea şi al lui Leon al X-lea sînt complementare: primul a sfărîmat rezistenţele feudale încă puternice la Roma şi a încercat unirea provinciilor centrale în favoarea răsturnărilor provocate de invazia franceză. Lipsa de măsură a lui Cesare Borgia şi destrăbălarea Papei au compromis în cele din urmă acţiunea, dar cu Giulio della Rovere, care plănuise intrigînd şi în exil ideea unui mare Pontificat, monarhia a fost definitiv stabilită în oraş; şi, printr-o reîntoarcere spectaculară a alianţei cu Franţa, Biserica a triumfat din situaţia cea mai dificilă pe care o cunoscuse de mult timp Italia, luînd conducerea războiului de eliberare naţională. În sfîrşit, în 1513, sosirea cardinalului Giovanni de Medici a consolidat statul şi ordinea romană, sprijinindu-l pe o nouă societate de bancheri, de burghezi, de diplomaţi şi de administratori; această clasă întreprinzătoare şi cultivată îşi datora prestigiul său unei etalări de lux şi unor manifestări strălucitoare, de care nu se avea idee în Quattrocento. Corupţia moravurilor şi complezenţa culturii profane denunţate de Savonarola în mica lume florentină din 1490 nu reprezenta nimic pe lîngă climatul de sărbătoare şi de plăcere pe care îl va face să domnească la Roma douăzeci şi cinci de ani mai tîrziu fiul lui Lorenzo[2].

Dar cultura romană în timpul lui Leon al X-lea nu trebuie să fie confundată cu cea din Florenţa mediceeană: Bibbiena, Bembo şi prietenii lor cunoscuseră pe Poliziano şi Academia, dar există în acelaşi timp mai multă libertate şi mai puţină evlavie în activitatea lor literară. Imensa muncă arheologică pe care o împlinesc elevii lui Rafael şi familia Sangallo dă un verniu de erudiţie caracteristică producţiilor romane în timpul lui Leon al X-lea, dar există impresia unei abun-

 denţe apropiată de retorica în care iau avînt, şi

se degradează destul de repede intenţiile mai complexe din perioada anterioară. La cei zece ani ai pontificatului energic al lui Iuliu al II-lea (1503—1513) trebuie să fie raportată evoluţia decisivă; atunci cultura florentină a emigrat pierzînd îngustimile sale şi a devenit una din componentele esenţiale ale culturii romane. Această articulare istorică riscă, este adevărat, să scape din cauza stilului de forţă adoptat de pontif şi chiar a amplorii afacerilor politice în mijlocul cărora fuseseră concepute realizările sale artistice. Totul pare dominat de preocupările laice ale războinicului papă. Istoria nu pare să fi avut pentru el decît o dimensiune temporală, cum doreşte anecdota — prea des repetată — în care el cere ca simbol sabia mai curînd decît cartea[6]. Dar ca multe interpretări admise, aceasta merită să fie exprimată.

Pentru a se aprecia în ce măsură aceste realizări romane fuseseră preparate în Toscana şi în ce măsură prelungesc perspectivele culturii umaniste este suficient, probabil, să se precizeze maniera în care Roma pune stăpînire atunci pe „mitul" Renaşterii. În 1503—1504, Ariosto şi Bembo celebrează în egală măsură, unul într-un sonet, celălalt într-un poem latin reîntoarcerea epocii de aur care va favoriza răspîndirea stejarului della Rovere[4]. Dar elogiul cel mai surprinzător al Pontificatului, ca şi marea împlinire a istoriei universale, va veni de la teologi[5]. Două din ideile principale ale epocii îşi găsesc acolo într-adevăr amploarea lor definitivă: prima este aspiraţia la o ordine universală, sub semnul Bisericii, care ar realiza *plenitudo temporum* şi reînnoirea lumii. Savonarola o concepuse ca o dureroasă tragedie. Alţi clerici consultau Scriptura pentru a găsi acolo datele marei păci, ale conversiunii Israelului, ale eliberării sau supunerii Necredincioşilor[6]. Alternativa: epoca de aur sau apocalips nu încetează să fie prezentă în spirite. Niciodată, fără îndoială, visul „catolic" nu fusese mai departe de realitate; dar chiar tulburările războiului, schizma care plana ameninţător dea-



Scanned with OKEN Scanner

supra inițiativei franceze, pericolul turc, în sfîrșit teribila situație prezentă, apăreau precum criza finală, de unde ar ieși o lume mai bună. Depășind toate aceste obstacole, scopul însuși al umanității moderne era și mai aproape: aceasta însemna, fără îndoială, confundarea exagerată a vicisitudinilor istoriei și renovării spiritelor. Era ecoul pe care îl avea întreprinderea lui Iuliu al II-lea. Interpreții cei mai îndrăzneți ai gîndirii romane ridicau tonul; în marele jurămînt inaugural al Conciliului de la Lateran, Egidio da Viterbo declara la 2 mai 1512 — după victoria pontificală: „De douăzeci de ani, propovăduind Evanghelia aproape în întreaga Italie, interpretînd oracolele profeților, expunînd după Apocalips destinele Bisericii, am afirmat adeseori că auditorii săi vor vedea schimbări înspăimîntătoare și catastrofe nemaipomenite, dar și înălțarea și mîntuirea Bisericii..."[7].

Aceste teme ale „timpurilor noi" se asociau ideii — și ea provenită din speculația umanistă — că axa lumii era din nou Italia; istoria se împlinea redînd autoritatea sa acelei *Urbs aeterna* unde scaunul Imperiului se conjuga cu însăși lăcașul Bisericii. Explorarea vestigiilor antice, începută de cîțiva ani și care trebuia să readucă la lumină atîtea statui și să împodobească curtea de la Belvedere la Vatican, era unul din aspectele învierii Romei. De la restaurarea monarhiei ecleziastice de către Nicolae al V-lea, manifestările în acest sens nu încetaseră să se multiplice. Deja Nicolae al V-lea concepuse, cu o amploare de vederi care s-a impus tuturor succesorilor săi și îndeosebi lui Sixt al IV-lea, necesitatea de a face din Roma o cetate impresionantă, cu un dispozitiv urban convergînd spre Vatican ca spre o cetate ideală, un fel de Ierusalim nou[8]. *Roma Instaurata* a lui Flavio Biondo plasase prezentul în perspectivele celei mai ilustre dintre istorii. În 1498 Giovanni Nanni da Viterbo, un dominican faimos pentru glosa sa aventuroasă a Apocalipsului (1480), publica o falsă cronică a lui Fabius Pictor: *De aureo saeculo et origine urbis Romae*, care a obținut

un imens succes de public[9]. „Politica artistică" a lui Sixt al IV-lea merită să fie privită din acest punct de vedere[10]. „Darul de piese faimoase făcute poporului roman" ca: lupoaica antică — completată prin adăugarea gemenilor legendari — și capul de bronz colosal pe care Sixt al IV-lea l-a plasat de asemenea pe Capitoliu, crea un muzeu nou, dar în serviciul „mitului" Romei. Colina devine pentru întreaga epocă un simbol esențial[11]. Amenajarea Pieții, cu transferul statuii ecvestre a lui Marc Aureliu în centrul platformei, în 1538 și reconstruirea edificiilor municipale, va sublinia la fel vocația imperială a Romei sub semnul libertății populare pe care puterea pontificală pretinde a fi singura aptă să o apere[12]. Roma imperială este restaurată în interiorul unei monarhii romane.

În comparație cu retorica romană, idealismul umaniștilor florentini apărea timid și nuanțat[13]. Pentru ei, renovarea universală și restaurarea culturii italiene nu era o operă romană: neîncrederea lor față de Curie (cu care Pico, Ficino au fost succesiv în dificultate, chiar înaintea lui Savonarola) și interesul lor pentru originalitatea toscană (uneori simbolizată prin „amintirea etruscă"), îi făcea să considere că Roma este simbolul unui mare trecut și nu locul unei „renovatio". Cu Iuliu al II-lea Roma și puterea pontificală par să fie purtătorii viitorului lumii. Roma nu era doar plină de prelați ambițioși și de oameni de afaceri, ca sienezul Chigi care era folosit ca bancher de pontif, prelații și oameni de afaceri erau ei înșiși pătrunși de „mitul roman" lujindu-l cu toate puterile lor. Acolo, se află, de asemenea, chiar și în Sacrul Colegiu, personalități marcante ale culturii florentine, capabile să rețină din învățătura umanistă cu ce să alimenteze și să justifice efortul împlinit în capitală. După 1502 ei sînt cei care se regăsesc, de obicei, în spatele construcțiilor și comenzilor însemnate[14].

Egidio da Viterbo, superiorul Augustinienilor, personalitatea dominantă a Curiei, era pentru anumiți admiratori *Platonicorum maximus*: după Ficino și Pico el a fost, fără îndoială, spiritul cel



Scanned with OKEN Scanner

mai solid legat de explorarea concordanțelor care permit să se stabilească o legătură, de exemplu, între Proclus și Sfîntul Augustin; el adaptează la perspectivele istoriei romane speculațiile umaniste și ermetiste ale generației lui Pico. Dacă dorim să indicăm teologul care are toate șansele de a fi fost consultat pentru programele succesive ale *Stanze*-lor, și pentru vasta ilustrare a Vechiului Testament desfășurată pe bolta Sixtinei, la el trebuie să ne gîndim mai întîi[15]. Raffaello Riario, cardinal de San Giorgio, căruia i se datorează palatul Cancelariei, frecventase, în momentul studiilor sale la Pisa (1477—1478), mediul mediceean și îl cunoscuse pe Ficino căruia mai multe scrisori îi sînt adresate[16]. Cardinalul Grimani, patriarh de Aquileea, care locuia la Palazzo Venezia unde Erasmus l-a vizitat în 1509, este cunoscut pentru gusturile sale de colecționar și curiozitățile sale artistice; era și un filosof și un teolog serios, prieten cu Francescio Diacceto, moștenitorul lui Ficino, care spera să îl vadă „ducînd la bun sfîrșit edificiul lăsat întrerupt de maestrul nostru Marsilio"[17].

Un mic document, care nu este decît o versiune nouă a ghidurilor și culegerilor de *mirabilia* medievale, *Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*, redactat de canonicul florentin F. Albertini, începînd din 1506 și dedicat lui Iuliu al II-lea în 1509, este suficient pentru a oferi, chiar înaintea marilor realizări ale Vaticanului, o idee despre atmosfera romană în timpul nepotului lui Sixt al IV-lea[18]. Noul Pontificat, care impune comparația cu domniile lui Domițian și Iulianus, este plasat sub semnul „triumfului": acesta este spectacolul pe care l-a oferit, la întoarcerea de la Bologna, Curia cu cortegiul său de magistrați, de cardinali și de soldați *variis armis exornati vestibusque sericeis auro contexto circumornati cum insignibus Ruereis**, traversînd arcurile de triumf și trecînd prin fața fațadelor împodobite cu inscripții elogioase. Acea-

* Împodobiți cu arme diferite și înfășurați în haine de mătase țesute cu aur, cu emblemele casei Della Rovere



Scanned with OKEN Scanner

stă sărbătoare a avut loc la 11 noiembrie; anotimpul a fost plin de trandafiri și de fructe și oamenii din Bologna „spuneau că Iuliu era într-adevăr părintele cerurilor și al planetelor". Un al doilea triumf este cel al restabilirii ordinii în orașul care datorează lui Iuliu al II-lea numele de *liberator urbis et ampliator imperii conservatorque libertatis ecclesiae**. Un triumf este așteptat — *quod erit maximum*** — în cinstea victoriei asupra Diavolului.

Descrierea lucrărilor urbane, biserici și palate de stil nou, întreprinse de Sixt al IV-lea și realizate sub Iuliu al II-lea, tinde să ilustreze această precizare definitivă a orașului ca *aeterna Urbs terrarum dea gentiumque Roma cui par est nihil et nihil secundum... cujus imperum occidentis oceano et transtygritanis regnis terminatum****[19]. Faimoasa și înșelătoarea cronică a lui Fabius Pictor — pe care tocmai o inventase și editase Annius da Viterbo — este citată în sprijin. Un capitol este consacrat bibliotecilor: cea a lui Sixt al IV-lea este menționată ca și celebrul tablou al lui Melozzo care îl înfățișează pe Giuliano della Rovere lîngă unchiul său în ziua inaugurării; și încă două biblioteci dînd spre aceeași curte Papagallo, una zisă „greacă", în cealaltă autorul a văzut un mare codice al lui Virgiliu și instrumente științifice, care datează amîndouă din aceeași epocă. Trebuie adăugate amenajări recente: o „biblioteca nova secreta perpulchra (ut ita dicam) pensilis Julia"[20], cele de la San Pietro, Santissimi Apostoli și San Pietro in Vincoli ridicate de Iuliu al II-lea și multe altele, fără să o uităm pe cea a lui Giovanni de Medici, unde se găsesc manuscrisele lui Lorenzo. Autorul, bun florentin, preocupat să sublinieze legăturile orașului său cu Roma, enumeră principalele resurse ale acestei biblioteci mediceene și ornamen-

---

* eliberatorul orașului și întăritorul puterii și păstrătorul libertății bisericii

** ceea ce va fi lucrul cel mai important

*** orașul etern, Roma regina neamurilor pămîntului, căreia nimic nu i se aseamănă și pentru care nimic nu este pe al doilea plan, a cărei putere e mărginită de oceanul apusean și de domeniile de peste Tigru

tele sale: manuscrise importante sau transcrise din grija lui Poliziano, „numeroase lucrări despre Platon datorate lui Marsilio Ficino din Florența", tratate de Alberti, îndeosebi acel *Tratat de arhitectură*, publicat de fratele său Bernardo, la îndemnul lui Lorenzo și recent oferit lui Sigismondo de Conti, secretarul Papei.

De fapt Albertini rezumă prin aceste trei nume esențialul culturii florentine, așa cum se impune ea la Roma. Amintind, în sfîrșit, că el învățase pictura pe lîngă Ghirlandaio și poezia pe lîngă Naldo Naldi, autorul a așezat la sfîrșitul culegerii sale un elogiu al Florenței, în care subliniază antichitatea acelei „urbs inclita et nobilissima totius Etruriae nunc primaria" și legăturile multiple pe care cetatea toscană, bogată în sfinți, artiști și savanți, le-a întreținut întotdeauna cu cetatea pontificală. Ea apare ca prelungirea și desăvîrșirea modernă a Florenței. Este alianța care, caracteristică pentru epoca nouă, va deveni manifestă de la începutul pontificatului lui Leon al X-lea, prin ceremoniile de la Capitoliu din septembrie 1513, în onoarea lui Giuliano de Medici[21].

Aceste fapte permit — se pare — luarea în considerare a rezervelor manifestate de anumiți istorici în legătură cu nivelul culturii la curtea lui Iuliu al II-lea și al papei însuși: chiar forma elogiului compus de Albertini arată că, dacă pontificatul războinic al lui Giuliano della Rovere impune un stil „triumfal" există și un alt aspect. Cristalizîndu-se la Roma, „mitul" Renașterii trebuie să orienteze noul curs al artelor[22]. Pentru instaurarea autorității sale la Roma și asupra Bisericii, Iuliu al II-lea a proiectat, într-adevăr, în perioada centrală a pontificatului său, între 1505 și 1510, o reînnoire completă a formelor importante ale artei sacre: o nouă biserică-tip pentru creștinătate Sfîntul Petru, proiectată de Bramante, a cărei prima piatră este pusă la 18 aprilie 1506; un nou tip de mauzoleu, propriul mormînt al pontifului, inițial legat de proiectul noului Sfîntu Petru și proiectat de Michelangelo, în martie 1505; apoi o nouă „oglindă istorică" cu plafonul pictat al capelei



Scanned with OKEN Scanner

Sixtine, comandat lui Michelangelo în mai 1505, o nouă „oglindă doctrinală" cu Stanza della Segnatura, încredințată în 1509 lui Rafael. Aceste compoziții clasice au dominat secolul al XVI-lea și au definit un stil roman: ele reprezentau amplificarea și realizarea grandioasă a „ideilor" artistice pe care Florența nu le dezvoltase[23].

*NOTE*

1. Către 1502 mediul „reformator" și umanist, unde se regrupează vechii prieteni ai lui Ficino, este cel al grădinilor Rucellai. P. CRINITO va evoca într-o pagină binecunoscută din a sa *De honesta disciplina* (1504), acea *sylva oricellaria*, de unde provine la începutul noului secol tot ceea ce conta la Florența. Reuniunile aveau loc nu la palatul de pe via Scala, ci într-un parc de pe colinele de la Fiesole amenajat cu zone botanice și busturi antice — din care o parte recuperată din colecțiile mediceene. (E. MUNTZ, *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Paris, 1888, p. 107; L. PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, Florența, 1886). Istoricii din secolul al XVIII-lea au considerat că aceste conversații, inspirate de Bernardo Rucellai și fiii săi, urmau exemplul Academiei din Careggi, notînd totodată că „temele propriu-zis platoniciene fiind puțin date la o parte, se întreținеau mai ales pe probleme de „elocință", adică ale literaturii italiene (Bandini (1751), citat de A. DELLA TORRE, *op. cit.*, p. 30). La drept vorbind, grupul din grădinile Rucellai era, în esență, un cerc politic în scopurile sale și dorea să găsească remediul pentru declinul Republicii, dar cultura sa deschisă, enciclopedică, traversată și străbătută de vene ezoterice, continua incontestabil mișcarea anterioară; vezi mai ales: F. GILBERT, „Bernardo Rucellai and the orti Oricellari", *J.W.C.I.*, XII (1949), p. 114.
2. În imensa literatură pe acest subiect lucrările lui J. KLACZKO, *Jules II*, Paris, 1898; a lui C. PASTOR, *Histoire des papes*, tr. fr., *op. cit.*, vol. VI și VII: a lui M. CREIGHTON, *A History of the Papacy from the great Schism to the sack of Rom*, reed., 6 vol., Londra, 1919, vol. VI; a lui F. RODOCANACHI, *Le pontificat de Jules II*, Paris, 1928 și volumele recente din *Storia di Roma*.
3. VASARI, ed. Milanesi, vol. VII, p. 171. Emblema spadei atrage de altfel pe cea a cărții, conform formulei: *ex utroque Caesar (i. e. de armis et litteris)*, care provine de la Iustinian, pe care nu o ignora Evul Mediu și care va învia în secolul al XVI-lea: D. și E. PANOFSKY, *Pandora's Box*, New York, 1956, p. 40, n. 10.



Scanned with OKEN Scanner

4. ARIOSTO, *Lirica*, ed. G. Fatini, Bari, 1924, p. 45, Sonetti XXXVI. BEMBO, *De Julii pontificatu*, cf. M. PECORARO, *Per la storia dei Carmi del Bembo*, Veneţia-Roma, 1959, p. 165—6.
5. J. W. O'MALLEY, „The fulfilment of the christian golden age under Pope Julius II, în *Traditio*, 25 (1969), p. 265 şi urm.
6. F. DA MELETO, *Convivio de'Segreti della Scriptura* (scris la începutul secolului), fixează în 1517 convertirea Evreilor, 1536 cel mai tîrziu pe cea a Musulmanilor, 1530 reforma Bisericii şi unirea universală. S. BONGI, „F. da Meleto, un profeta fiorentino ai tempi del Machiavelli", în *Archivio storico italiano*, III (1889), p. 63.
7. C. J. HEFELE, J. HERGENROETHER, H. LECLERCQ, *Histoire des Conciles*, VIII, 1, Paris, 1917, p. 343—344. Despre sensul acestor „douăzeci de ani", *supra*, p. 345.
8. T. MAGNUSSON, „The project of Nicholas V for rebuilding the Borgo Leonino in Rom", în *The Art Bulletin*, XXXVI (1954).
9. L. THORNDIKE, *A History of Magic...*, vol. IV, New York, 1934, p. 263.
10. S-a făcut observaţia că Sixtina a fost ridicată către 1475 în proporţiile templului lui Solomon pe care Biblia (Regi, III, 5) îl descrie ca pe un paralelipiped: E. BATTISTI, „Il significato simbolico della Capella Sistina", în *Commentari*, VIII (1957), 2. (L. D. ETTLINGER, *The Sistine Chapel before Michelangelo*, Oxford, 1965 (Oxford-Warburg Studies, 2).) Privitor la mormîntul lui Sixt al IV-lea: *supra*, Prima parte, secţiunea III, 3.
11. H. SIEBENHÜNER, *Das Kapitol in Rom, Idee und Gestalt* („Italienische Forschungen...", III, seria I), München, 1954, cap. III; W. S. HECKSHER, *Sixtus IV aeneas insignes statuas Romanas populo restituendas censuit*, La Haye, 1955. F. SAXL, „The Capitol during the Renaissance symbol of the imperial idea", în *Lectures*, *op. cit.*, vol. I, p. 200—214.
12. Ch. DE TOLNAY, *Michel-Ange*, trad. fr., Paris, 1951; J. S. ACKERMANN, „Marcus Aurelius on the Capitoline Hill", *Renaissance News*, (1957), p. 69—75.
13. S-ar cuveni să se examineze aici — cum trebuie să facă L. D. Ettlinger — stadiul culturii romane în timpul lui Sixt al IV-lea favorabilă, cum se ştie, umanismului lui Platon, al lui Pico... Odată cu Inocenţiu al VIII-lea (1483—1494) se marchează o reacţie de neîncredere faţă de teologia umaniştilor, din care se eliberează clar Pontificatul lui Iuliu al II-lea.
14. E. MUNTZ, *Raphael*, a 2-a ed., Paris, 1900, cap. IX: „Curtea lui Iuliu al II-lea". J. BURCKHARDT, *Civilisation*, *op. cit.*, III, cap. II, a insistat asupra lui Fabio Calvo, latinistul care îi traducea lui Rafael operele antice. L. PASTOR, *Histoire des papes* (tr. fr.), vol. VI, a 6-a ed., Paris, 1932, p. 506 şi urm.



Scanned with OKEN Scanner

15. Despre Egidio da Viterbo vezi acum O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform*; A study in Renaissance thought, Leyda, 1968.
16. FICINO, *Opera*, 829, 925. P. O. KRISTELLER, *Suppl. Fic.*, I, 48—50. Aceste legături cu Florența sînt o rațiune suplimentară pentru luarea în considerație a ipotezei lui P. TOMEI, *L'Architettura di Roma nel Quattrocento*, Roma, 1942, p. 292, după care autorul Cancelariei ar fi putut fi Antonio da Sangallo cel Bătrîn. Despre colecțiile cardinalului: P. G. HÜBNER, *Le statue di Roma*, Leipzig (1912). Printr-o scrisoare a lui Michelangelo datată din 2 iulie 1496, se știe că tînărul sculptor s-a prezentat la cardinal cu o recomandare a lui Lorenzo di Pierfrancesco. Este posibil ca el să-l fi pus pe artist să lucreze. Vasari și Condivi l-au denigrat pe cardinal amestecîndu-l, ca păcălit, în afacerea *Cupidon* vîndut ca o antichitate în 1496; dar versiunea lor este contestabilă: Ch. DE TOLNAY, *The youth of M.A., op. cit.*, p. 25 și 202.
17. KRISTELLER, *Suppl. Fic.*, II, 235; vezi de același *Studies*, p. 321 și G. I. HOOGEWERF, „La Stanza della Segnatura", în *R. C. Pont. Accademia Romana di Archeologia*, XXIII—IV (1947—49), p. 337.
18. Ed. A. Schmarsow, Heilbronn, 1886. Același personaj publică în 1510 un ghid util al Florenței: ed. M. Jordan în versiunea germană a lui CROWE și CAVALCASELLA, *Geschichte der italienischen Malerei*, vol. II, Leipzig, 1869, p. 434 și urm.
19. Este ceea ce ilustrează și o pagină puțin cunoscută din Egidio da Viterbo, *Historia XX saeculorum* (Bibl. Angelica, 502): fol. 267 v°: „aedificandi studio non parum delectabatur nam praeter divinam templi molem, multa alia tum in Vaticano tum in caetera urbe erigere aggressus est: nam (ut de viis urbis taceam quas Bramantis architecti clarissimi consilio et rectas et latas fecit), duo illa inprimis accepit verius quam peregit quase cum Romanorum splendore contendant: ad Tyberis enim ripam levam ad divi Blasii sedem domus ingentis fundamenta fecit quem juris dicendi locum esse decreverat, ut qui causas agit aut litibus vacat non huc illuc concussare necesse esset; sed omnes qui daturi jura essent eodem simul loco invenirentur, Alterum est opus viae illius qua relaxandi animi gratia Pontifices magna domo egrediuntur ed ad eam se conferunt quam pulchram speculam vocant: opus triplici testudine operatum quod veterum opera vincere vel certe (fol. 268) sumptu ac splendore aequare videatur"*.

* „Se desfată mult de plăcerea de a clădi, căci pe lîngă clădirea sfîntă a bisericii, a început să înalțe altele atît în Vatican cît și în restul orașului; căci, ca să nu vorbesc de străzile orașului pe care le-a făcut drepte și late după sfatul vestitului arhitect Bramante, două mai înainte de toate le-a aprobat mai curînd decît le-a îndeplinit, care se iau la întrecere cu splendoarea romanilor; pe malul stîng al Tibrului, la sanctuarul sfîntului Blasies, a pus fun-

20. Aşezarea acestei biblioteci, care nu poate fi Segnatura, nu a fost regăsită. Una din listele posedate de Pontif a fost publicată de L. DOREZ, „La bibliothèque privée du Pape Jules II", în *Revue des bibliothèques*, VI (1936), p. 97—121.
21. *Supra*, p. 70.
22. G. TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo*, Napoli, 1933, p. 285.
23. Iniţiativele lui Iuliu al II-lea au fost cercetate de F. HARTT, „The Stanza d'Eliodoro and the Sixtine Ceiling", în *The Art Bulletin*, XXXII (1950), 2 şi 3, cu o metodă care a trezit multiple rezerve, în particular ale lui E. WIND, „Typology in the Sixtine Ceiling: a critical statement", *ibid.*, XXXIII (1951), 1.

---

**daţiile unei clădiri uriaşe, care hotărîse să fie locul judecăţilor pentru ca cei care pledează sau se ocupă de procese să nu fie nevoit să alerge de colo colo, ci toţi cei care se vor judeca să se găsească deodată în acelaşi loc.**

**Cealaltă este construirea acelei străzi unde Papii ies din marele palat pentru a-şi odihni sufletul şi se retrag la aceea pe care o numesc privelişte frumoasă, construcţie lucrată cu triplu înveliş care pare să întreacă lucrările anticilor sau cu siguranţă să le egaleze şi în cheltuială şi în splendoare."**

Capitolul I

## Noua biserică Sfîntu Petru și problema mauzoleului

Strălucitorul jubileu din 1450 îi inspirase lui Nicolae al V-lea mari proiecte de reînnoire urbană și monumentală; în afara celor patruzeci de biserici zise „staționare", normal vizitate de pelerini, se prevăzuse refacerea cartierului „Borgo", adică împrejurimile de la San Pietro în direcția Tibrului, precum și transformarea bazilicii vaticane. Proiectul, fără îndoială conceput de Alberti și încredințat lui Bernardo Rossellino, prevedea trei străzi cu portice dînd într-o vastă piață, de unde o mare scară de marmură ar fi dus către Sfîntu Petru[1]. În biserică, Rossellino a pus bazele unui nou cor: fundațiile cuprindeau absida veche și ar fi permis conservarea ei pînă la desăvîrșirea lucrării. Blocuri de marmură pe care pontiful, urmîndu-l pe Pius al II-lea, le-a putut compara cu mașinăria gigantică a anticilor, au fost puse pe loc; nu s-a depășit înălțimea celor trei brațe, dar aceste rînduri de zidărie formau o idee despre ansamblul impresionant pe care Sfîntul Scaun părea angajat să îl producă. Masivul de piatră cioplită așezat de Rafael în sectorul drept al *Triumfului Sfintei Taine* leagă amintirea acestei așteptări — și o aluzie la întreprinderea lui Bramante care o va împlini în sfîrșit[2] — de simbolul Bisericii militante.

Egidio da Viterbo povestește că, în primele sale căutări, Bramante proiectase să deplaseze cu 90° axa Bazilicii și să așeze piața sa din față la nord în scopul de a o alinia pe obeliscul circului lui



Scanned with OKEN Scanner

Nero, pe care tradiția îl atribuia lui Iuliu Cezar: astfel, monumentul romanului Iulius ar fi marcat accesul la cel al creștinului Iuliu; credinciosul ar fi fost uluit de această coincidență chiar în momentul în care ar fi primit șocul grandiosului edificiu în care pătrundea pentru a-și împlini îndatoririle religioase[3]. După același martor, papa s-a opus acestei schimbări radicale a locului și a așezării vechi din respect pentru mormîntul apostolic care nu putea fi deplasat. Reconstituirea exactă a proiectului inițial al lui Bramante, care a fost reținut de pontif, nu a fost făcută pînă acum și nu va putea fără îndoială să fie niciodată făcută. Documentele de bază — planul pe pergament (Uffizi), medalia lui Caradosso și planșa lui Serlio — conduc la un model diferit de cel care a fost realizat; instabilitatea lui Bramante sau, cum spune Serlio în comentariul său, excesul de „animosità", au adus aceste schimbări neîncetate și realizarea unei „mulțimi de desene" care se terminau, astfel încît „modelul său rămase neterminat în anumite detalii" (Vasari)[4]. Lucrarea fiind foarte puțin avansată la moartea lui Bramante în 1514 și fiind modificată la nesfîrșit în cursul secolului, devine aproape imposibil să birui aceste dificultăți. Riscăm să îi atribuim lui Bramante, din 1506, o unitate și o claritate de gîndire pe care nu le-a avut; noul Sfîntu Petru era pentru el o problemă de rezolvat, nu o formulă de aplicat. Concepțiile sale nu au încetat să evolueze, stimulate de critică, de studiu și de proiectele rivale. Partea lui Giuliano da Sangallo — și a fratelui său Antonio — în elaborarea inițială, ar putea astfel să devină mai clară. Bramante l-a îndepărtat pe maestrul florentin; dar el poate foarte bine să fi reținut mai multe indicații din planurile lui Giuliano, îndeosebi în aplicarea planului central.

Ne este permis să gîndim că inițiativa noului Sfîntu Petru a plecat de la o „idee", adică de la o concepție globală, care a fost acceptată cu entuziasm, dar articularea sa concretă și punerea la punct a planurilor s-au dovedit laborioase. Această „idee" era valoarea planului central „absolut"; ea finaliza



Scanned with OKEN Scanner

speculațiile unei întregi generații asupra proprietăților artistice și a valorii simbolice a „Templului" ideal; ea se impunea la Roma. Schema care se reconstituie pornindu-se de la desenul pe pergament, pleacă de la pătrat: cei patru pilaștrii destinați cupolei desenează un al doilea pătrat în centru. Această aranjare simplă pare să vină de la Sangallo. Cele patru pătrate așezate în unghiuri sînt tratate ca cruci grecești secundare, asemănătoare celor care înconjoară edificiul. Se obține astfel întreg avantajul combinațiilor pluri-celulare, cu distribuirea de spații subordonate în jurul unui mare spațiu liber central, care fuseseră îndelung studiate de Leonardo; manuscrisul B conține mai multe formule apropiate de planul lui Bramante[5]. Mai multe aspecte ale planului lui Bramante amintesc de San Lorenzo din Milano: turnuri de colț pe medalia lui Caradosso; și chiar, într-o variantă, un deambulatoriu în jurul absidelor. Marea compoziție paleocreștină atrăsese atenția lui Leonardo și a lui Bramante. Referindu-se la ea pentru noul Sfîntu Petru, ei recurgeau la tradiția primitivă a Bisericii pentru a justifica victoria planului central asupra planului bazilical: de fapt, i se dăruia Romei edificiul care îi lipsea. Împrumuturile de la edificiile romane se limitează la detalii, precum structura pilaștrilor; la 1 martie 1508 sculptorilor le este prescris să reia pentru capitele tipurile de la Panteon. Aceasta însemna să se adauge un specific roman unui monument care, departe de a se înspira din modelele capitalei imperiale, încerca sinteza tuturor principiilor esențiale. El viza să combine seducțiile istoriei, ale frumuseții matematice și ale unui simbol universal, să conchidă, pe scurt, căutările unei generații[6].

Dacă se examinează situația exactă a Vaticanului imediat înaintea deciziei privind noul plan al Sfîntului Petru, două fapte au putut fi determinante: proiectul mauzoleului lui Iuliu al II-lea și existența corului deja trasat pe pămînt de Rossellino[7]. Evenimentele s-au precipitat cînd Giuliano da Sangallo, care era de douăzeci de ani în serviciul pontifului, i-a sugerat, în primăvara lui 1505,



Scanned with OKEN Scanner

să cheme la Roma doi maeștri florentini ai sculpturii, Michelangelo și Sansovino. Cel de al doilea a fost folosit la mormintele de la Santa Maria del Popolo; primul, însărcinat cu viitorul mauzoleu al pontifului, a conceput în 1505—1506 un proiect colosal: un edificiu cu patru părți, trei etaje, pe care erau așezate patruzeci de statui. Unde era prevăzut să se situeze acest monument? Sursele vechi indică că s-a putut ezita între o parte liberă din bazilică — de preferință noul cor început de către Rossellino — (după Condivi, XXVII) și o capelă independentă, soluție avansată de Sangallo (după Vasari, *Viața lui Giuliano și Antonio da San Gallo*). Michelangelo ar fi preferat-o pe prima; dar a doua ipoteză este cea care pare să fi reținut îndeosebi spiritele. Dreptatea atribuită lui Sangallo este interesantă: *Gli pareva che per quello edifizio si dovesse fabbricare una capella apposta senza porre quella nel vecchio S. Pietro, non vi essendo luogo, perciocche quella cappella renderebbe quell'opera più perfetta**. El dorea să detașeze capela funerară de mauzoleu și probabil concepea această capelă funerară ca pe un plan central, conform tipurilor antice, un veritabil „martyrium" comemorativ; este clar de asemenea că un edificiu separat — conceput ca o anvelopă corespunzătoare — ar fi pus mai bine în valoare structura excepțională a mauzoleului. Și ne este îngăduit să amintim precedentul lui Sixt al IV-lea al cărui mormînt de bronz executat de Antonio Pollaiuolo anunță în cele mai multe privințe proiectul nepotului[8]; era vorba nu numai de un sarcofag formînd o compoziție monumentală izolată, ci aceasta luase loc într-o capelă pătrată grefată pe latura sudică a bazilicii și ridicată prin grija papei (sub numele de *cappella del choro* ea va exista pînă în 1606). Cardinalul della Rovere, viitorul Iuliu al II-lea, este cel care, la moartea lui Sixt al IV-lea, va veghea la executarea

---

* După părerea sa pentru acel edificiu (mormîntul papei — n.n.) trebuia construită o capelă aparte, fără a o plasa în vechea biserică Sf. Petru, fiindcă acolo nu era loc suficient și fiindcă acea capelă ar fi făcut ca opera respectivă să cîștige în desăvîrșire.



Scanned with OKEN Scanner

mormîntului. Programul acestuia era elogiul defunctului prin „arte"; panegiricul lui Sixt al IV-lea se baza pe valoarea universală a Romei și a Sfîntului Scaun (*solus humani universalisque orbis dux ac princeps**)[9]; acestea constituie precedente directe, de care trebuie să se țină seama.

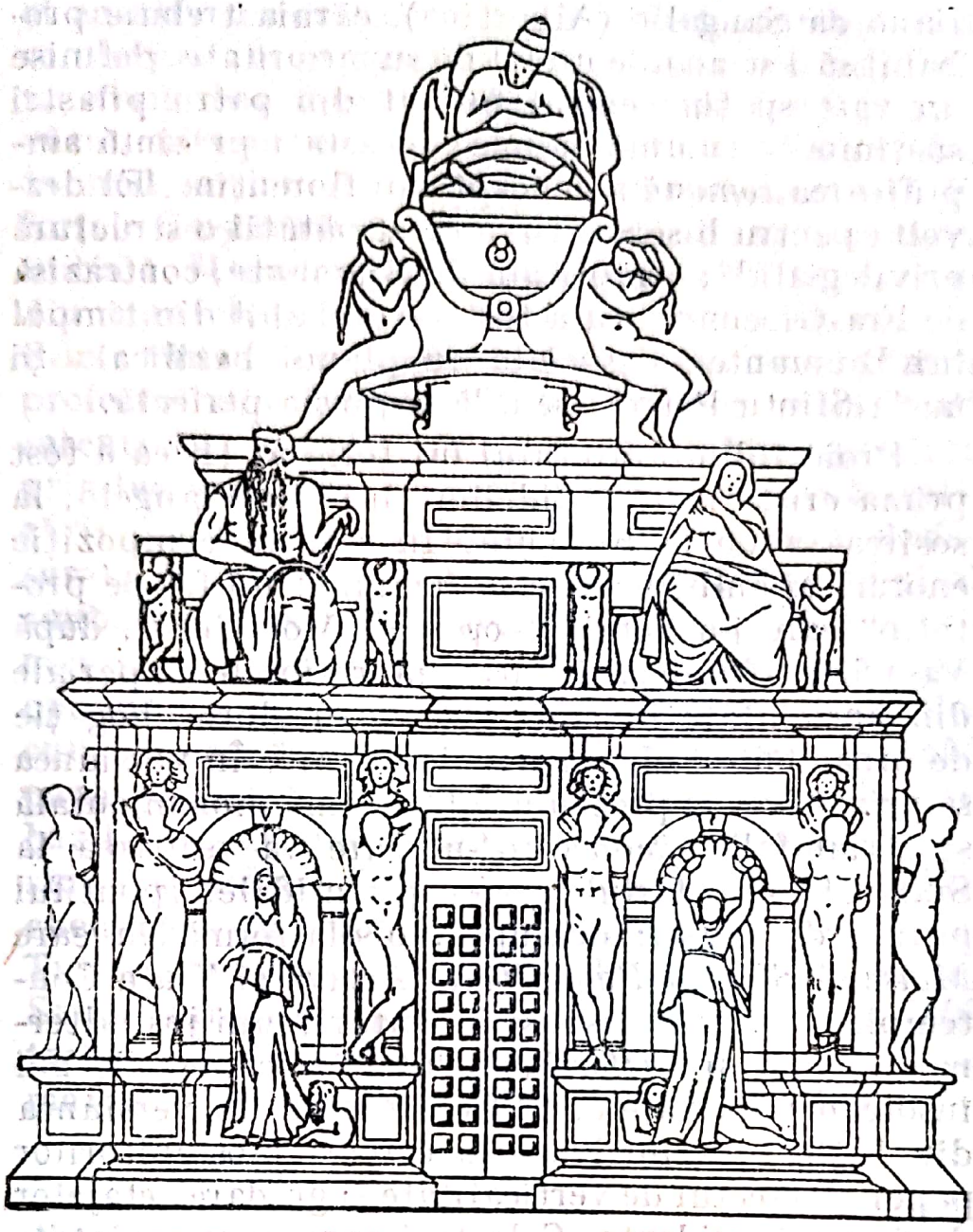
Căutarea unui loc demn de mauzoleu ducea deci fie la prevederea terminării absidei lui Rossellino (după Condivi), fie la construirea unei capele independente (după Vasari); și acesta a fost, după părerea unanimă a istoricilor, punctul de plecare în schimbarea bazilicii lui Constantin. În prima ipoteză trebuia terminată absida prevăzută de o jumătate de secol; în a doua se adăuga un element în plus unui edificiu deja, în principiu, condamnat. De asemenea, după cuvintele lui Vasari, *si venne in tanta considerazione a poco a poco che, in cambio di fare una cappella si mise mano alla gran fabbrica nel nuovo San Pietro.* De fapt această soluție nu se impunea decît cu condiția intervenției unei noi idei, fără care înlănțuirea proiectelor nu ar fi descifrabilă: pentru a se combina într-unul singur proiectul de terminare al absidei lui Rossellino — adică de transformare a bazilicii — și cel de a se construi viitorul mauzoleu al pontifului, trebuie luat în considerație faptul că bazilica lui Constantin nu era ea însăși decît un mauzoleu, al Sfîntului Petru, și că monumentul funerar al succesorului său nu putea fi mai bine plasat decît sub *Memoria Petri*[10]. Refacerea bazilicii și reconstruirea capelei mormîntului lui Iuliu al II-lea deveneau aceeași operă. Astfel, planul ideal al noului Sfînt Petru a trebuit atunci să fie imaginat ca o cruce greacă, întrucît rezulta din intruziunea noțiunii de capelă — mauzoleu în problema transformării sanctuarului. Nu se putea să se ia în considerație posibilitatea planului central integral, chiar dacă planul bazilical — recomandat de amintirea lui

---

* s-a ajuns încetul cu încetul la hotărîrea ca, în locul construirii unei capele, să se înceapă construcția noii biserici a Sfîntului Petru.



Scanned with OKEN Scanner



9 Michelangelo, mormîntul lui Iuliu al II-lea (proiect din 1505) (Reconstituire după concluziile lui Ch. de Tolnay; desen de D. Fossard)

Constantin — continua să aibă partizani şi dacă, paralel, erau concepute alte proiecte de amenajare[11]. Ideea dublului mauzoleu în interiorul bazilicii adăuga un argument important în favoarea planului central, fără să facă din noul Sfîntu Petru un imens edificiu funerar cu cupolă. Începînd din momentul în care mormîntul lui Iuliu al II-lea este plasat deasupra celui al sfîntului Petru, semnificaţia şi, dacă se poate spune, centrul de gravitate al ansamblului se schimbă. Glorificarea pontifului coincide cu celebrarea Bisericii universale. Planul lui Giu-



Scanned with OKEN Scanner

liano da Sangallo (Albertina), căruia trebuie probabil să i se acorde un fel de superioritate, definise un vast spațiu central format din patru pilaștri susținînd o enormă cupolă; aceasta reprezintă amplificarea *romană* a concepțiilor florentine. El dezvolta pentru biserica-tip a creștinătății o structură privilegiată[12]; complicată de Bramante, contrazisă de Fra Giocondo, ea a fost — probabil din timpul lui Bramante — asociată cu planul bazilical. Și nu la Sfîntu Petru i se află expresia perfectă.

Proiectul mormîntului lui Iuliu al II-lea a fost prima cristalizare a „ideilor" lui Michelangelo, la sosirea sa de la Florența. În această compoziție enormă și ambițioasă el a imaginat un fel de prototip" care i-a dominat opera[13]. Mormîntul, după Vasari, ar fi „depășit toate mormintele imperiale din antichitate în frumusețe și în glorie, bogăție de ornament și abundență de statui". În versiunea sa primitivă, el prezenta sub o formă monumentală și „triumfală" „concetto"-ul care va reapărea la Sixtină[14]. În vîrful masei piramidale, pontiful purtat de îngeri; deasupra, o platformă în care *Moise* și *Sfîntul Paul*, Viața Activă și Viața Contemplativă, erau dispuși în colțuri; mai jos, alternau *Sclavii* și *Victoriile*. „Putti" și capete de boi însoțeau personajele, la fiecare etaj. În versiunea din 1513 — definitivată la cererea moștenitorilor papei — efectul de verticalitate și gradarea etajelor devin mai evidente. Cele trei zone care amintesc ordonarea plafonului Sixtinei sînt mai clar puse în evidență, ne aflăm însă în prezența unui compromis între mauzoleu și mormîntul parietal; și motivul triumfal tinde să se șteargă în profitul unei ordini ascensionale[15]. Întocmirea triumfală din 1505 rămîne deci la o parte: ea trebuie să fie înțeleasă în coincidența între temporal și etern, care domină simbolistica romană și activitatea lui Iuliu al II-lea. *Victoriile* din proiectul primitiv pot să facă cu greu aluzie — cum va spune mai tîrziu Vasari — la provinciile subjugate și la succesele militare ale Pontifului, care pînă atunci asediase doar Bologna. Condivi va vorbi de „Arte liberale", dar fără să ia în considerație numărul personajelor



Scanned with OKEN Scanner

și aceasta nu este decît, după toate aparențele, o reinterpretare convențională, în afară de cazul că nu avem de-a face cu ecoul unei transformări prevăzute ulterior de Michelangelo. Probabil era vorba în mod inițial de dușmanii credinței dominați de forțele Creștinătății. Dar oricare ar fi fost indicația inițială, Michelangelo înțelegea să facă din el, ca și din mauzoleul întreg, simboluri ale vieții sufletului; tînărul *Învingător* și *Sclavii* executați pentru proiectul din 1532 păstrează evident amintirea[16] intențiilor inițiale. Acestea ar trebui apreciate prin lucrarea care, în 1508, a fost substituită realizării mauzoleului și unde Michelangelo a desfășurat, în cele din urmă, universul formelor și al simbolurilor pe care tocmai le elabora. Căci evenimentele se precipitară. Michelangelo petrecuse opt luni la Carrara, în 1505, pentru a aduna blocurile necesare mormîntului. În primăvara lui 1506 papa, decizînd să-și consacre toate eforturile noii bazilici, cheltuielile pentru marmura mauzoleului sînt suspendate. Criza este cunoscută: fuga lui Michelangelo la Florența, proiectele de plecare în Turcia, reluarea lucrărilor de sculptură pentru Santa Maria del Fiore[17]. Marele mauzoleu din 1505 trebuia să fie realizat precum fusese conceput nu mai mult decît marele Sfîntu Petru din 1506.

*NOTE*

1. T. MAGNUSSON, „The project of Nicholas V for rebuilding the Borgo Leonino in Rome", *art. cit.*
2. Citatul lui Eneas Piccolomini în H. GRIMM, *Aufsätze zur Kunst*, Berlin, 1915, p. 91.
3. *Historia viginti saeculorum*, ms. Bibl. Angelica, Roma (publicarea de V. Massa este anunțată). Pasajul relativ la Sfîntu Petru, în L. PASTOR, *Histoire des papes*, ed. germ., vol. III, supl. nr. 130; vezi ed. fr., vol. VI, a 6-a ed., p. 448—449. Atenția asupra acestui text a fost atrasă de C. H. GOMBRICH, „Hypnerotomachiana", în *Journal of the Warburg and Courtauld Instituts*, XVI (1953), p. 121. (Culeș în cartea sa *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, Londra, 1972, p. 102—108 și 221—224). El merită să fie citat ca un document excepțional pentru „psihologia arhitecturii" în Renaștere: „Conatus Bramantes, architectus huius temporis

princeps quo usus este Julius cum ad alia quae extruxit edificia quam plurima tam praecipue ad templum maximum divo Petro exedificandum, conatus inquam est ille persuadere Julio apostoli sepulchrum ut commodiorem in templi partem transferretur templi frons, non ad orientem solem, ut nunc vergit, sed uti in meridiem nothumque converteretur, ut obeliscus magna in templi area templum ascensuris occurreret; negre id Julius, immota oportere esse sacra dictitare, movere non movenda prohibere; contra instare Bramantes, rem omnium accomodatissimam futuram polliceri, si Julii pontis templum augustissimum Julii Cesaris monumentum, (quod) vulgo putant, in vestibulo et ipso templi aditu haberat, ad religionem facere ut templum ingressurus facturusque rem sacrem non nisi commotus attonitusque novae molis aspectu ingrediatur; saxa montibus herentia difficile moveri; mota loca in ima facile ferri; animos quoque affectuum expertes immotos perstare, affectu concitos facile se ad templa arasque prosternere; tumuli proinde transferendi sibi curam sumere; nihil motum iri, sed tumulum cum vicina soli parte quominus quicquam fatiscat integre se convecturum polliceri. Nihilo serius Julius in sententia prestat, nihil ex vetere templi situ inverti, nihil e primi pontificis tumulo attrectari se possurum dicit; quid Cesaris obeliscum deceat, ipse viderit, se sacra prophanis, religionem, splendori pietatem ornamentis esse prae positurum"*. AEGIDIUS VITERBENSIS, *Historia viginti seculor.*, Cod. C-8—19, f. 245 (Bibl. Angelica).

4. C. BARONI, *Bramante*, Novara, 1942, p. 47. Nenumăratele lucrări despre noul Sfînt Petru, care s-au succedat

---

* Încercînd Bramante, cel dintîi arhitect al acelei epoci, de care s-a folosit Iuliu, atît pentru a înălța alte multe clădiri pe care le-a construit, cît mai cu seamă pentru a înălța sanctuarul sfîntului Petru, cea mai mare dintre ele, a încercat, zic, acela să-l convingă pe Iuliu ca mormîntul apostolului să fie transferat într-o parte mai potrivită a sanctuarului, frontonul bisericii să fie îndreptat înspre răsărit, cum este acum, ci spre miazăzi pentru ca obeliscul să iasă în cale celor care vor urca în marea piață a bisericii, se spune că Iuliu a refuzat acest lucru, a repetat că sanctuarele trebuie să fie neschimbătoare, că interzice să fie mișcate cele care nu trebuie să fie mișcate; se mai spune că Bramante insistă, promite că lucrarea va fi cea mai potrivită dintre toate, dacă sanctuarul papei Iuliu ar avea augustul mormînt, pe care-l socotesc îndeobște al lui Iuliu Cesar, în vestibul și chiar la intrarea sanctuarului, că ajută la sfințenie ca cel care va intra în biserică și va face ceremoniile sfinte să intre mișcat și mirat de noua înfățișare a clădirii; că sînt greu de mișcat stîncile înfipte în munți; că mișcate, e ușor să fie duse în alte locuri, mai jos; că sufletele lipsite de emoții sau nemișcate, cele mișcate de emoții se prosternează ușor în fața bisericilor și altarelor; că deci el își asumă grija de a transforma mormîntul; că nimic nu va fi mișcat, dar că promite că va transfera cu grijă mormîntul cu partea vecină soarelui, ca să nu crape nimic.

Iuliu rămîne la părerea lui ca nimic să nu fie schimbat din vechea așezare a bisericii, spune că nu va permite să fie luat nimic din mormîntul primului preot; el însuși va vedea ce s-ar cuveni obeliscului lui Caesar, că el va prefera cele sfinte celor profane, religia strălucirii și evlavia podoabelor."

de la H. de Geymuller, au lăsat nedecis clasamentul numeroaselor desene: cronologia este răsturnată de O. FORSTER, *Bramante*, Viena, 1956. Studiul lui W. LOTZ, „Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance", în *Mitteil. Kunsthist. Instituts Florenz*, VII (1956), p. 193—226, a putut să arate cum aceste incertitudini au dus chiar la multiplicarea de studii de atelier, care au condus la noile formule ale desenului de arhitectură.

5. Mai ales fol. 18 v°, L. HEYDENREICH, „Zur Genesis des St. Peter-Plans von Bramante", în *Forschungen und Fortschritte*, X (1934), 20 noiembrie, p. 365—367.
6. Vezi *supra*, p. 139—147; îndeosebi 147.
7. Problema a fost reconsiderată de O. FORSTER, *Bramante und Michelangelo*, Essen, 1940 și expusă în *Bramante* (1956), *op. cit.*, p. 212 și urm., H. V. EINEM, „Michelangelos Juliusgrab", *Jantzen Festschrift*, 1951, p. 152—168, Ch. DE TOLNAY, *Michel-Ange* (ed. fr., 1951), p. 100 și urm. și F. Graf, WOLFF-METTERNICH, „Gedanken zur Baugeschichte der Petersckirche im XV und XVI Jahrh.", *Festschrift für O. Hahn*, Göttingen, 1954—1955. Vezi și A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari.
8. Astfel Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 101.
9. L. D. ETTLINGER, „Pollaiuolo's Tomb...", *art. cit.*, *J.W.C.I.*, XVI (1953), au fost stabilite toate aceste probleme după descrierea lui Grimaldi.
10. H. V. EINEM, *art. cit.*, și Ch. DE TOLNAY, *loc. cit.*
11. Cum crede O. FORSTER, *op. cit.*, p. 214, care face să intervină proiectul în cruce latină, cu șapte cupole de Fra Giocondo (Uff. 6), pus în valoare de T. HOFMANN, *Entstehungsgeschichte des St. Peter in Rom*, Zitta, 1928, p. 39.
12. Într-o pagină rar citată, D-na de Staël a evocat „semnificația" Sfîntului Petru în cuvinte interesante: „Sfîntul Petru este un templu așezat pe o biserică. Există o oarecare îmbinare între religiile antice și creștinism în efectul pe care îl produce asupra imaginației interiorul acestui edificiu. Mă plimb acolo adeseori pentru a reda sufletului meu seninătatea pe care uneori o pierde. Vederea unui astfel de monument este ca o muzică continuă și fixată, care vă așteaptă pentru a vă face bine cînd vă apropiați de el" (*Corinne*, Cartea IV).
13. Mai curînd decît studiul lui K. A. LAUX, *Michelangelos Juliusmonument, ein Beitrag zur Phänomenologie des Genies*, Berlin, 1943, îl urmăm pe Ch. DE TOLNAY, *The Tomb of Julius II*, Princeton, 1954.
14. VASARI, VII, p. 164. H. THORE, *Kritische Untersuchungen*, *op. cit.*, Ip. 127 și urm. E. PANOFSKY, „The first two projects of Michelangelo's tomb of Julius II", în *Art Bulletin*, XIX (1937), p. 561—579. ID., *Studies in Iconology*, *op. cit.*, p. 187 și urm.
15. Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 42.



Scanned with OKEN Scanner

16. Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, cap. XIII. O. OLLENDORF, „Michelangelos Gefangene im Louvre", în *Zeitschrift für bildende Kunst*, IX (1898), p. 273—81, a comparat motivul captivității și imaginile platoniciene despre „carcera" trupului... care pot cu ușurință să se suprapună unor simboluri personale sau istorice.
17. Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 7—8.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

## „Oglinda istorisirii“: bolta Sixtinei

Totuşi, din mai 1506 papa pare să fi gîndit pentru Michelangelo un proiect de înlocuire, cel de a decora bolta capelei Sixtine[1]. Nu i se cunoaşte originea; dar cînd, după reconcilierea de la Bologna, Michelangelo revine la Roma, semnează contractul (10 mai 1508) şi începe să lucreze, o nouă fază se deschidea în iniţiativele Vaticanului. Cîteva luni mai tîrziu, şantierul învecinat al apartamentelor pontificale era şi el decis.

Aspectul uimitor al plafonului Sixtinei este datorat arhitecturii sale ideale[2]. Mari arcuri fictive apar din perete, suportă o proeminenţă a cornişei, apoi se recurbează pe suprafaţa bolţii, ca lame întinse, creînd un ritm de alternanţă între benzile plafonului. Acestea sînt ca şi conţinute de lunga cornişe care decupează spaţiul dreptunghiular, unde se situează viziunile Genezei. Reţeaua decorului este suficientă pentru a produce o impresie de muncă şi efort. Această tensiune este mărită de felul în care sînt distribuite personajele: în timp ce cele zece personaje, Sibile şi Profeţi — completate de Profeţii din cele două extremităţi — intercalate în părţile curbe, au mare pondere în organismul arhitectural, ca şi cum l-ar cuprinde, „gli ignudi“ se agită liber în mişcări exaltate. Ca printr-un efect de rezonanţă, putti cariatide care îi flanchează pe cei înzestraţi cu Harul Divin, de pe fusul arcaturilor, sînt animaţi la rîndul lor; în cele din urmă, cartuşele unde sînt înscrise numele Sibilelor



Scanned with OKEN Scanner

şi ale Profeţilor sînt susţinute de putti, mai grei şi uneori monstruoşi, asemănători cu suporturi care ar fi prins viaţă. Personaje în camaieu se inserează în porţiunile triunghiulare ale peretelui, înălţîndu-se de-a lungul profilelor delimitatoare pe care le încoronează cu bucranii. În acest univers de forţe multiple figurile au devorat aproape pretutindeni ornamentul. În interstiţiile acestei armaturi apar „istorie": pe suprafaţa bolţii, nouă scene luate din Geneză, a căror alegere şi desfăşurare nu sînt perfect lămurite, în pandantive, paisprezece scene luate din *Cartea Regilor*, pe care le completează, în lunetele ferestrelor, paisprezece evocări însoţite de inscripţii. Sistemul arhitectural şi ansamblul „istoric" se înlănţuie strîns: par a se articula unul pe celălalt prin cele zece medalioane de bronz sau scuturi, de asemenea împodobite cu scene din Biblie, susţinute de „ignudi". Acest sistem dens şi riguros nu a fost uşor de inventat. O scrisoare de Michelangelo, deseori citată şi datînd de la sfîrşitul lui 1523, povesteşte că existaseră mai multe proiecte şi că Iuliu al II-lea a cerut în cele din urmă artistului să întindă picturile de pe boltă pînă la „storie di sotto" (frescele din timpul lui Sixt al IV-lea) cu permisiunea de a compune totul după placul său[3]. Nu trebuie să se conchidă că Michelangelo nu a ţinut cont de nici un „concetto" teologic, ci că el a inventat organismul întreg şi că îşi revendica responsabilitatea. Ansamblul însuşi este cel care contează şi nu detaliul figurilor — numărul Profeţilor şi al Sibilelor a fost în mod arbitrar limitat —, sau al scenelor — suita de tablouri conţine chiar o inversare în suita narativă (*Sacrificiul lui Noe* vine înaintea *Potopului*).

Ceea ce se impune mai întîi, este rînduirea de jos în sus şi efectul de mişcare comandat de dispunerea arhitectonică şi suprapunerea personajelor. Alegerea motivelor, culoarea lor şi stilul lor chiar arată că artistul a conceput etajele succesive ca domenii spirituale, ridicîndu-se de la cel mai sumbru la cel mai luminos, de la cel mai confuz la cel mai pur. Cele patru mari pandantive unde sînt reprezentaţi David, Iudita, pedepsirea lui Haman

și Șarpele de Aramă evocă mîntuirea miraculoasă a Israelului, simbol al mîntuirii umanității. Este mai greu de justificat, în termenii iconografiei tradiționale, ciudata galerie a Strămoșilor lui Cristos, care împodobește pandantivii ferestrelor și lunetelor. Numele acestor personaje regești, cu grijă puse în evidență în cartușe, sînt cele din Genealogia lui Cristos după sfîntul Matei (I,1-16); dar scenele lipsite de poezie, personajele greoaie și speriate abundă și imaginea nenorocirii, a confuziei și a inerției naturii se leagă de tabloul umanității rătăcitoare *ante gratiam*[4].

Tronurile Profeților și Sibilelor care sînt ca fundamentele etajului superior — suprafața bolții — se află pe registrul inferior, cel al Strămoșilor. Acești giganți care domină, în fond, umanitatea, ilustrează activitatea specifică sufletului, toate fazele inspirației, ale emoției și ale viziunii: aceasta este articulația principală a bolții[5]. Pe al doilea etaj se sprijină domeniul de sus, lumea formelor originare, a „arhetipurilor", pe care le mărginesc și comentează, într-o oarecare măsură, *ignudi*. Astfel se definesc în trei etaje cele trei domenii ale realității, conform schemei neoplatonice ale celor trei zone: cea a materiei și a pasiunilor, cea a sufletului luminat dar neîncrezător, cea a purei Inteligibilități[6].

Cadrul bolții este viguros încercuit de cornișă. Cei zece Profeți și Sibile par să graviteze în jurul acestui „cer", unde se succed scenele Genezei, de la Creație la Potop. Execuția a început cu scenele lui Noe și ale Potopului, deasupra intrării capelei; maniera lui Michelangelo s-a transformat încetul cu încetul. Detaliată și destul de seacă la început, ea adoptă formele clare, culori mov și galben feerice, în scenele Creației. Acele „storie" se pot citi în același timp în ordine narativă și ordine inversă — după sensul „anagogic", mergînd de la păcat pînă la beatitudinea Edenului și la unitatea divină. Evocarea lui Dumnezeu și cea a Păcatului constituie cei doi poli ai viziunii; explicarea istoriei universale se desfășoară în nouă tablouri. Michelangelo a sesizat astfel una în cealaltă drama Căderii, a



Scanned with OKEN Scanner

Pedepsei și a Sacrificiului ispășitor, pe care Savonarola îl pomenise ca întotdeauna actual și misterul „reîntoarcerii la Dumnezeu" pe care Pico îl dezvolta în *Heptaplus* după cuvintele misterioase ale Genezei, unde totul era simbol al Sufletului și al lui Dumnezeu. În același fel Profeții din Biblie și Sibilele nu sînt doar prevestitorii erei Grației, martorii Credinței creștine; ei încarnează reacțiile sufletului față de acest „furor" care este principiul însuși al energiei sale. Michelangelo a dezvoltat toate punctele iconografiei biblice care coincid cu teologia neoplatoniciană. Și acest dublu sens este cel care face originalitatea operei. Ea recapitulează toate experiențele din Quattrocentoul florentin: totul vine de acolo, medalioanele, „putti", „ignudi" din *Eros socraticus*, dar toate aceste elemente sînt imperios supuse ansamblului. Tipurile sînt refăcute și acordate cu solemnitatea triumfală a operei. Aceeași unitate, fără fisuri, conferă valoare organismului formelor și „concetto"-ului umanist.

*NOTE*

1. Ch. de TOLNAY, *The sistine Ceiling* (1945), p. 3. Sugestia pare să fi venit de la prietenii lui Michelangelo; Ch. de Tolnay nu reține deci explicația prin intrigile lui Bramante contra lui Michelangelo, avansată prin Condivi, Vasari și chiar Cellini.
2. H. WÖLFFLIN, *L'Art classique*, *op. cit.*, III, cap. II, Ch. DE TOLNAY, „La volta della Cappella Sistina", în *Bollettino d'arte*, XXIV (1936), p. 389 și urm., reluate în *The sistine Ceiling*, *op. cit.* (analizată de A. CHASTEL, „Michel-Ange théologien", în *Critique*, nr. 26 (iunie 1948) și O. KURZ, în *The Burlington Magazine*, 1948, p. 33).
3. Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 248 (Doc., 90).
4. Descrise în Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 75 și urm. E. WIND, „Sante Pagnini and Michelangelo", în *Gazette des Beaux-Arts*, *op. cit.*, p. 210 și urm., a indicat o legătură între aceste personaje și însăși numele regilor pe care îi expunea sfîntul Ieronim și care se găsesc comentați, cu o valoare alegorică, în tratate ca acele *Isagogae ad mysticos sacrae scripturae sensus*, de Sante Pagnini, dominicanul, prieten cu Iuliu al II-lea, care a fost starețul mănăstirii de la San Marco, din 1504 pînă în 1506 (apoi din 1511 pînă în 1513).
5. *Supra*, p. 236—40.
6. *Supra*, p. 201—2.



Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

## „Oglinda doctrinală“: Stanza della Segnatura

Data și condițiile intervenției lui Rafael la Vatican nu sînt fixate cu o precizie totală[1]. Vasari vorbește de o plecare bruscă la Florența, provocată de chemarea lui Iuliu al II-lea: acesta, la sfatul lui Bramante, s-ar fi adresat tînărului artist pentru a-i împodobi noul apartament — suita de *Stanze* — dar această versiune nu este probabil decît o prezentare simplificată a faptelor[2]. Documentele dovedesc că în toamna lui 1508 decorul apartamentelor fusese încredințat echipei de umbrieni și de sienezi, Perugino, Sodoma și Pinturicchio[3]. Rafael a ajuns deja la Roma, dar nu se știe unde este folosit. La începutul lui 1509 el ia conducerea în Stanza della Segnatura și este autorizat să refacă după cum crede de cuviință lucrările predecesorilor săi. Nu rezultă nicidecum ca el să fi modificat programul.

Prioritatea de care s-a bucurat Stanza della Segnatura asupra celorlalte camere din apartament este sigură[4]. Terminată în 1511, cum atestă inscripțiile situate pe fresca *Parnasului* și arhitrava ferestrei Virtuților, a fost urmată de Camera zisă a lui Heliodor (1511—1514), unde programul este exaltarea, prin intermediul analogiilor biblice, a politicii pontificale a lui Iuliu al II-lea și Camera Incendiului (1514—1517) consacrată glorificării lui Leon al X-lea. Schimbarea de orientare după 1511 este tot atît de clară ca și evoluția stilului: temele istoriei ecleziastice succed expunerii doctri-



Scanned with OKEN Scanner

nale. Stanza della Segnatura formează deci un ansamblu de sine stătător: ea depinde mai strîns decît celelalte săli de dispozițiile anterioare; a fost pictată în clipa în care experiențele umbriene și florentine ale lui Rafael sînt încă foarte proaspete[5]. Lucrările conduse din 1509 pînă în 1511 au fost exact paralele celor de pe bolta Sixtinei, din care o parte a fost descoperită în septembrie 1510, ceea ce i-a sugerat lui Rafael *in extremis* anumite detalii ale lucrării sale, precum chipul lui *Heraclit*, gînditorul adăugat pe loc *a tempera* pe treptele *Școlii din Atena*[6].

Discuțiile privitoare la subiectul destinației inițiale a Sălii nu au ponderea care li s-a atribuit[7]. Palatul lui Iuliu al II-lea conținea numeroase biblioteci: cea pe care o menționează Albertini în cărțulia sa din 1509 — *Biblioteca nova secreta perpulchra* — nu poate fi încăperea pe care o acopereau pe atunci primele schele ale lui Rafael. Și este probabil să se fi decis asupra destinației ei odată cu terminarea sa, în 1511, pentru a se face din ea sediul tribunalului acelei „Signatura gratiae". Fără îndoială, împărțirea: Teologi, Filosofi, Poeți și Juriști, apărea la Biblioteca ducală din Urbino, dar aceasta este o clasificare ideală a culturii, care nu se aplică doar unei librării. Orice loc de ședere de o anumită amploare poate primi decorul „oglinzii doctrinale". Nu exista nici o bibliotecă în apartamentele Borgia, dar acolo se găsea o Sală a Artelor liberale și o Sală a Misterelor creștine cărora le corespund fresca *Școlii din Atena* și cea a *Triumfului Sfintei Taine*. Amenajarea făcută în Stanza della Segnatura nu este nici măcar fără legătură cu Sala din *Loggia del Cambio* de la Perugia: Iuliu al II-lea vizitase orașul în 1506, în clipa în care acest ansamblu putea trece drept o creație înaintată a artei moderne. Or, este vorba de un Tribunal de Comerț căruia doar personajul Caton îi amintește destinația. În noul apartament al lui Iuliu al II-lea, sala care devine cea a Semnăturii funcționează ca „studiolo"; și, din 1508 ea primea, precum *Cambio* din Perugia și *studiolo* din Urbino, un suport de marchetărie formînd o plintă ridicată.



Scanned with OKEN Scanner

Acest decor era opera marelui *intarsiatore* din Verona şi de la Monte Oliveto, Fra Giovanni di Verona: smulsă în timpul lui Paul al III-lea Farnese (1534—1549), ea a fost înlocuită cu mediocre camaieuri făcute de Pierin del Vaga. Din ele nu au rămas decît uşile şi impostările, dar o imitaţie pictată, de o parte şi de alta a ferestrei *Parnasului*, a conservat proporţiile şi desenul decorului de lemn. Acolo se regăsesc micile etaje, pilaştrii, ciubucul, acele „prospettive" şi dulapurile în perete din „studiolo" de la Urbino. Pe panoul din dreapta, deasupra reliefului (pictat) al lui Alexandru, între două mici vederi din Roma, un dulap se întredeschide pe un octaedru şi un dodecaedru, care amintesc corpurile geometrice ale lui Pacioli; la stînga, sub relieful lui August, între două alte vederi unde se pierde sentimentul lucrului de marchetărie, apare oul, volum perfect, care simbolizează clar estetica „pitagoreică" a Renaşterii[8]. Dacă nu s-a mers pînă acolo încît să se vadă în decorul din Stanza della Segnatura doar „ilustrarea unui catalog de cărţi" medieval, aceasta se datorează faptului că ideea existenţei unei filosofii şi a unei teologii originale ale Renaşterii fusese pierdută din vedere şi că în plus lui Iuliu al II-lea şi anturajului său nu i se închipuiau nici cele mai mici preocupări intelectuale. Nu mai este posibil să ne mărginim la aceste simplificări[9]. Segnatura este tocmai manifestarea unei gîndiri umaniste care îşi propusese să depăşească şi să retopească edificiul Scolasticii. Nu există din Trecento în acest program decît ceea ce subzistă din el în interiorul doctrinelor florentine, din care se regăsesc aici principiile majore: ştiinţa Înţelepţilor nu este umilită de Revelaţie, ea îi este complementară; Poezia este promulgată la rangul forţelor superioare ale spiritului; şi Justiţia, încetînd să fie una din Virtuţile cardinale, ocupă loc, cum dorea Platon, pe culmea ierarhiei morale. Acordul lumii antice şi al spiritualităţii creştine este pretutindeni pus în valoare. „Uomini famosi" sînt repartizaţi în „storie" deasupra unei bolţi unde apar ca pe bolta cerească ideile, principiile superioare ale Adevă-



Scanned with OKEN Scanner

rului teologic, ale Adevărului raţional, ale Frumosului şi ale Binelui, distinct articulate. Nici un ansamblu didactic anterior nu prezintă această dispoziţie. Autorul său este necunoscut; dar nu trebuie înlăturată cu uşurinţă indicaţia lui Paolo Giovio după care lucrarea a fost executată *ad praescriptum Julii Pontificis**[10].

Structura generală a decorului este anunţată de picturile bolţii[11]. Acestea prezintă un sistem ciclic de panouri şi medalioane, a căror articulaţie corespunde distribuţiei „legendelor" pe pereţi: deasupra *Şcolii din Atena*, *Filosofia* (a cărei îmbrăcăminte în patru culori simbolizează elementele); deasupra *Parnasului*, *Poezia* (sub chipul Polymniei încoronată cu lauri), mai jos de „storia unde sfinţii învăţaţi se ocupă de slujbă", *Teologia* „cu cărţi şi mai multe atribute"; în sfîrşit, *Justiţia* cu balanţele sale domină „storia" Jurisprudenţei. În unghiurile bolţii, desfăşurîndu-se în aceeaşi ordine ca şi alegoriile principale, tablouri pe care Vasari le declară „pline de sens şi de sentiment" reprezintă succesiv: *Astrologia producînd stele*, *Marsyas şi Apollo*, *Păcatul originar* şi *Judecata lui Solomon*. Este cazul să ne gîndim că schema decorului, personajele groteşti şi panourile curbilinii aparţin — cum dorea Vasari — lui Sodoma; Rafael a putut să completeze acei „tondi" alegorici şi panourile şi, îndeosebi, cele ale lui *Solomon*, *Adam şi Eva*[12]. Medalioanele alegorice sînt deja de o originalitate remarcabilă: *Poezia*, încoronată cu lauri, cu aripile desfăşurate, cu lira şi cartea în mînă, este în acelaşi timp o muză şi un înger. Doi „putti" duc cartuşele care exprimă legea: *Numire afflatur* (*Eneida*, VI, 50); un bust al lui Homer apare în grisalile printre norii groşi de pe cer[13].

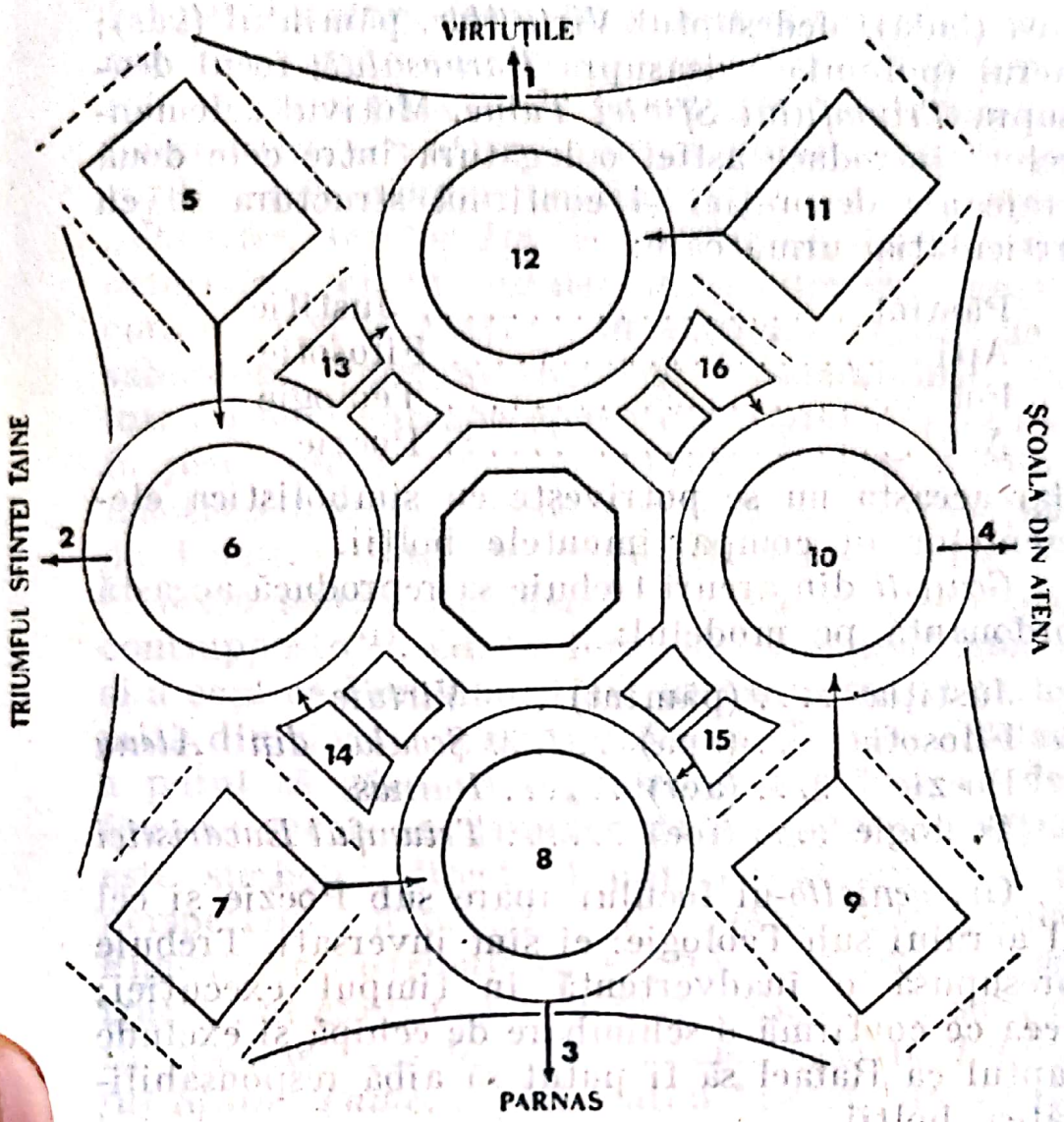
Mici panouri curbilinii, conţinînd o dublă scenă, împodobesc intervalele şi amplifică această bogată iconografie. În seria superioară, imaginea este luată din surse istorice, Titus Livius seria inferioară dintr-o sursă mitologică: Hyginus, prima reprezentînd forţa virtuţii, cea de a doua

---

* din ordinul papei Iuliu



Scanned with OKEN Scanner




10 Palatul Vatican, Stanza della Segnatura (schemă) *Virtuțile; Triumful Sfintei Taine; Parnas; Școala din Atena*
1 Pămînt; 2 Aer; 3 Foc; 4 Apă; 5 Adam și Eva; 6 Teologie; 7 Marsyas; 8 Poezie; 9 Creație; 10 Filosofie; 11 Judecata lui Solomon; 12 Justiție; 13 Pămînt.

cea a dragostei, ceea ce amintește asocierea, pe plan cosmic și moral, a forțelor pe care neo-platonismul le rezuma în opoziția lui Marte și a Venerei[14]. Aceste patru motive duble indică de fapt acordul elementelor cu disciplinele reprezentate prin principiile lor în empireu și ilustrate în fresce, la etajul inferior. Rafael nu a făcut decît să dezvolte această ordonanță. Un detaliu o precizează: arcurile reprezentate deasupra fiecărei „storia" au în cheia bolții un „putto" înaripat în camaieu. Fiecare „putto" posedă o emblemă care face din el geniul unuia din elemente: deasupra *Școlii*,



Scanned with OKEN Scanner

apa (bulă); dedesuptul *Virtuţilor*, pămîntul (vas); aerul (porumbel) deasupra *Parnasului*; focul deasupra *Triumfului Sfintei Taine*. Motivul „elementelor" introduce astfel o legătură între cele două etaje ale decoraţiei şi confirmă structura sa cu articulaţia următoare:

Pămînt ..... Justiţie
Apă ..... Filosofie
Foc ..... Teologie
Aer ..... Poezie

dar aceasta nu se potriveşte cu simbolistica elementelor în compartimentele bolţii.

*Genietti* din arcuri trebuie să reproducă această ordonanţă pe modelul:

Justiţia .... (pămînt) .. *Virtute*
Filosofia .. (apă) ..... *Şcoala din Atena*
Poezie .... (aer) ..... *Parnas*
Teologie .... (foc) ..... *Triumful Eucaristiei*

Or, *genietto*-ul focului apare sub Poezie şi cel al aerului sub Teologie: ei sînt inversaţi. Trebuie presupusă o inadvertenţă în timpul execuţiei; ceea ce confirmă o schimbare de echipă şi exclude faptul ca Rafael să fi putut să aibă responsabilitatea bolţii.

Dovada geniului său trebuie să fie căutată în modul în care el a gîndit acest program de cultură şi i-a dezvoltat urmările artistice. Acele „storie" de pe pereţi nu au fost concepute pe loc. Suita de schiţe relevă puneri la punct laborioase: se observă în acelaşi timp uimitoarea capacitate de asimilare a lui Rafael şi darul de a aduce, prin procedee poetice, noţiunile intelectuale pe planul simţirii[15]. Niciodată vreun pictor nu a fost mai departe, prin firea lui, de figurile inexpresive ale alegoriei şi de dispunerile artificiale care fac, de exemplu, ca personajele frescelor de la *Loggia del Cambio* din Perugia să pară împietrite. Originalitatea lui Dante fusese de a substitui alegoriilor abstracte personaje din legendă care trezesc sentimente precise conservîndu-le, totodată, acelaşi loc şi aceeaşi funcţie simbolică: aceasta este, într-un cuvînt, ceea ce a înţeles Rafael cu simţul



Scanned with OKEN Scanner

lui pentru *convenienza* între gest și caracter, simț care l-a impus imediat ca maestru. În desenele sale el caută punerea la punct a particularităților fizionomice și a atitudinilor, veghind asupra legăturilor lor, asupra continuității lor expresive: „Valoarea acestor fresce rezultă nu în invenția detaliului, ci în ordinea grupurilor“[16]. Aceasta constă ca și la Sixtină, în exigența clasică de a subordona integral detaliul ansamblului, dar într-un mod aproape opus. Esențialul se află aici în jocul *raporturilor*: nu există element pierdut, inactiv sau izolat, „ceea ce se vede, este o mulțime de frumoase motive armonice legate între ele printr-o simetrie evidentă sau voalată, sau prin contrapposto“[17]. Grație formației sale umbriene — și a ceea ce Perugino știuse de asemenea să transmită din rînduirea spațioasă a lui Piero — Rafael a putut să găsească organizarea capabilă să dea fiecărei scene un caracter de necesitate. Spațiul este simbolul direct al universului spiritual și perspectiva un principiu de ierarhie inteligibilă. Figurile se distribuie ca și fără efort într-o construcție, al cărui punct de fugă coincide cu subiectul fundamental de ilustrat: Eucaristia în *Triumful Sfintei Taine*, cuplul Platon-Aristotel în *Școala din Atena*, chipul lui Apollo în *Parnas*. Pornindu-se de la această culme ideală, de la acest vîrf ascuțit al viziunii, fiecare compoziție se deduce fără confuzie. Este posibil ca *Parnasul* să fi fost prima frescă executată, dar ușoara impresie de stîngăcie pe care o oferă orînduirea sa, slăbiciunea anumitor motive, țin de numeroase retușuri *a tempera*; ezitările artistului nu dovedesc că se află la începuturile sale. Se admite la modul mai general că decorul a fost început prin *Triumful Sfintei Taine*, urmat de *Școala din Atena*, de *Parnas* și de *Virtuți*[18].

**Triumful Sfintei Taine:**

În *Triumful Eucaristiei*, ținte de aur împrăștiate pe cer și raze aurite amintesc efectele de bogăție

ușor facile ale lui Pinturicchio. Înlocuirea sa nu este fără legătură cu compozițiile umbriene și *Judecata de apoi* cu două registre a lui Fra Bartolomeo. O descriere echivocă a lui Vasari a făcut să fie numită: *Disputa del S. Sacramento*, ceea ce este o exaltare a Sfintei Taine prezentate ca legătura dintre cer și pămînt. În registrul celest, *Biserica triumfătoare*, unde alternează sfintele personaje din Vechiul și din Noul Testament, înconjură sfînta Trinitate; în semicercul inferior, care este ca o proiectare pe pămînt, învățații și sfinții *Bisericii militante*[19]. Această întocmire nu a fost găsită fără efort: s-a conservat un număr foarte ridicat de desene preparatorii unde se descoperă ezitările, bruștele descoperiri ale artistului[20]. După ce concepuse o arhitectură cu culise laterale care o poate aminti pe cea a lui Filippino din capela Caraffa, Rafael, cedînd idealului lui Leonardo, schițează o vastă compoziție în clarobscur. În desenele de la Chantilly și de la Oxford, „palpitarea luminii în umbrele pămîntului și claritatea sa care se desfășoară dulce în înălțimi, au devenit tema picturală". Ne gîndim la *Paradisul* lui Dante cu cercurile sale luminoase și metaforele care fac să alterneze impresia de obscuritate și de claritate. Alegoria *Teologiei* a fost inițial concepută ca un fel de Paradis dantesc în formele lui Leonardo[21]. Un bătrîn orbit de lumină, care apare la dreapta și căruia execuția îi va atenua mimica, descinde direct din *Epifania* de la Uffizi. Dar Rafael s-a eliberat încetul cu încetul de obsesiile leonardești, invocînd clarobscurul, distribuind personajele după un ritm mai liber, într-un cuvînt reducînd rolul principiului luminos în avantajul spațiului. Frumoasa înlănțuire care împodobește partea din față a altarului a fost găsită mai tîrziu: ea nu apare în primele schițe. O inscripție era inițial prevăzută: motivul ales este destul de apropiat de „nodurile" ornamentale celebre ale lui Leonardo[22].

Printre teologi, care au constituit obiectul strădaniei de a fi identificați cu precizie, erau recunoscuți încă din epoca lui Vasari, în afară



Scanned with OKEN Scanner

de Dante şi Savonarola în grupul din dreapta, portrete amestecate în suita sfintelor personaje-îndeosebi la stînga, unde se află probabil Bramante, însuşi Rafael şi alte personaje din curia pontificală[23]. Dar în sfîrşit, unitatea este obţinută graţie unei „invenţii" simple: un acelaşi act de fervoare şi de adoraţie care se diversifică de la o figură la alta. Sfîntul Grigore contemplă, sfîntul Ieronim meditează, sfîntul Ambrozie intră în extraz, sfîntul Augustin expune: un lanţ continuu şi suplu se desfăşoară ca în *Cina* sau în *Adoraţia Magilor* de Leonardo. Focarul spiritual care este chivotul, este pus în evidenţă prin convergenţa liniilor de perspectivă din cele două registre. Ansamblul se înscrie într-un edificiu ideal, parţial realizat pe pămînt şi parţial invizibil, care traduce cu o claritate perfectă „organizarea Bisericii prin fondatorii săi divini şi umani"[24]. „Cetatea lui Dumnezeu" este şi mai bine făcută să pară prezentă prin blocul enorm din dreapta, care amestecă în simbolul pietrei unghiulare aluzia reconstrucţiei Sfîntului Petru, care era marea problemă a Pontificatului[25].

**Şcoala din Atena:**

Fresca *Teologiei* reia tema din „Sala Credo-ului" în apartamentele Borgia; cea a *Filosofiei*, tema din „Sala Artelor liberale". Transformarea este şi mai radicală. Mai clară decît cea din faţa sa, opera pare mică: prezintă şi ea un frumos pavaj cu dale de marmură în prim plan care impune o perspectivă fără cusur şi conduce privirea către fundal. Dar mişcarea spre centru nu este continuă, patru trepte sugerează o gradaţie; ritmul net scandat pentru a distinge trei grupe de personaje care încercuiesc în cele din urmă maiestatea arhitecturii; sensul compoziţiei rezidă în întregime în această impresie primă, cu care trebuie probabil să ne mulţumim[26].

Un desen păstrat la Siena reproduce un proiect destul de îndepărtat de soluţia finală[27]; o com-



Scanned with OKEN Scanner

poziție artificială, amintindu-l pe Filippino. Pe o estradă înaltă tronează un filosof, înconjurat de discipoli: are o barbă lungă și îl reprezintă fără îndoială pe Platon; mai jos iau loc trei înțelepți. Mulțimea se răspîndește în jurul lor, în dezordinea care era cea a auditorilor la universitate. În desenul de la Ambrosiana — o transcriere pe curat, pătrată, preparată pentru execuția finală — distribuirea justă este găsită: treptele templului înlocuiesc dalajul; Aristotel este așezat lîngă Platon și grupurile de savanți sînt legați ca printr-o muncă comună. Învelișul arhitectural lipsește încă, dar traseele perspectivale indică faptul că este prevăzut[28]. „Storia" era deci completă în clipa în care galeria de „uomini famosi", care se substituie personajelor abstracte ale Artelor își găsește loc în interiorul edificiului uriaș, singurul simbol apt să descrie opera inteligenței. Îndepărtatul său precursor este relieful *Triumfului Minervei* de la Rimini[29] și, mai îndepărtat însă acel „nobile castello" dantesc, unde se află elita intelectuală a lumii antice[30].

Centrul perspectival al compoziției este un punct ideal situat între capetele celor două personaje centrale: silueta lor este exact încastrată de arcatura fundalului detașat pe cer și această arcatură repetată de desfășurarea energică a porticului central. Arcadele închise ale bolților în plin cintru ale acestei luminoase „prospettiva" amintesc bazilica lui Constantin și prin aceea proiectul lui Bramante pentru Sfîntu Petru. Vasari lasă să se înțeleagă că Bramante ar fi procurat desenele; analiza elevației, restituirea planului, relevă într-adevăr folosirea motivelor bramantești[31]. Acest templu este împodobit cu nișe, cu basoreliefuri și cu statui, care fac din el o arhitectură „grăitoare" — ca în *Calomnia* lui Botticelli. Lăcașul științei este în întregime ocupat de personaje alegorice. Cele două statui simetrice a lui *Apollo* și a *Minervei* domină compoziția; ele amintesc marchetăriile din Urbino, dar cele două personaje sînt rectificate după moda antică, cea a lui *Apollo* reprezintă mărimea monumentală a per-



Scanned with OKEN Scanner

sonajului de pe intarsia medicecană și *Pallas* întîlnește tipurile clasice ale Venerei[32].

Semnificația lor este precizată cu ajutorul unor basoreliefuri. La picioarele lui Apollo purtător de liră, un panou în camaieu reproduce o luptă între bărbați goi și un al doilea, un triton răpind o nereidă. Fără îndoială trebuie să vedem aici o alegorie a puterii lui Apollo „medic al omenirii", adică autoritatea rațiunii, care trebuie să guverneze straturile inferioare ale sufletului unde domnesc violența și poftele[33]. Aceste motive corespund unei serii de desene compuse de Rafael la începutul șederii sale la Roma, pe teme de violență: lupte, răpiri, unde se imprimă influența lui Leonardo[34]. Dedesubtul Minervei, alegorii mai puțin lizibile par să simbolizeze operațiile inteligenței, guvernată de divinitatea Atenei[35]. Nișele care se succed pe cele două fețe ale acelei „prospettiva" și pandativii conțin de asemenea statui (de divinități?) și medalioane, unde par repetate gesturile cuplului central.

În strania descriere în care văd „îngeri ducînd tablele astrologilor Evangheliștilor care le explică", Vasari îi indică tocmai pe „Aristotel și pe Platon, unul cu *Timaios* în mînă, celălalt cu *Etica*"[36]; dar preocupat de astrologii săi, nu dă nici o altă precizare despre cei doi filosofi. Gestul orizontal al lui Aristotel simbolizează organizarea lumii prin Etică și gestul vertical al lui Platon, mișcarea gîndirii cosmologice care se ridică din lumea sensibilă la principiul său ideal. Este ilustrarea directă a principiului lui Ficino: peripateticienii dau rațiunile pozitive, platonicienii rațiunile superioare[37]. În această „concordantia Aristotelis et Platonis" rolul superior îi revine lui Platon și, dacă este adevărat că această figură de bătrîn derivă din portretele ideale ale lui Aristotel, Rafael a transferat desigur tipul filosofului ideal al tradiției scolastice, maestrului Academiei[38].

Din acest centru ideal se deduce într-o oarecare măsură întreaga activitate spirituală: „În *Școala din Atena* reprezentarea celor șapte Arte liberale este lanțul, glorificarea filosofilor greci este ur-

zeala“[39]. Multiplele personaje pe care se străduiau să le identifice din secolul al XVI-lea exprimă, prin însăşi poziţia lor şi atitudinea lor, legătura lor cu învăţătura celor doi maeştri: astfel se construieşte în cîteva trăsături tabloul şcolilor filosofice din antichitate, un Diogene Laertius în imagini, foarte amuzant în detalii[40]. Pot fi deosebite cu uşurinţă grupuri care ilustrează succesiunea Artelor liberale; în primul plan, la stînga: Gramatica, Aritmetica, Muzica; la dreapta: Geometria şi Astronomia, etajul superior fiind cel unde se mişcă reprezentanţii retoricii şi ai dialecticii. Disciplinele din primul plan sînt caracterizate cu o precizie suficientă prin modul lor de lucru şi prin eroii lor, Pitagora la stînga în mijlocul socotitorilor, la dreapta Euclid geometrul, astronomii Ptolemeu şi Zoroastru. La picioarele lui Pitagora, un copil ridică o tablă acoperită cu semne simbolice, schemă a concordanţelor muzicale, clar puse în evidenţă pe frescă, unde se poate vedea un fel de imagine emblematică, „motto“-ul întregii compoziţii[41]. Ceea ce grupul *Pitagoricienilor* defineşte prin consonanţele muzicale, grupul simetric al *Astrologilor* îl găseşte prin studiul cerului. Degetul ridicat al lui Platon exprimă orientarea finală: de la ştiinţa numerelor la muzică, de la muzică la armonia cosmică, de la aceasta la ordinea divină a ideilor. Acestui grup îi corespunde un grup nu mai puţin activ de cinci sau şase personaje care lucrează în jurul lui Euclid, aplecat în faţă, şi al astronomilor Ptolemeu şi Zoroastru. Astfel, în prim plan se află simetric dispuşi reprezentanţii ştiinţei numerelor sub aspectul său muzical şi astronomic. Aceasta este prima treaptă a ştiinţei, care trebuie posedată pentru a accede la filosofie: „Artele liberale“ reînnoite prin regula matematică. Cercetarea portretelor contemporane nu i-a preocupat mai puţin pe amatori şi pe eruditi decît identificarea personajelor. Rafael s-a reprezentat de altfel el însuşi în extremitatea dreaptă. Platon pare să fie Leonardo şi Heraclit, acel „penseroso“ adăugat după 1510, Michelangelo însuşi. Clasa artiştilor care



Scanned with OKEN Scanner

nu are în mod normal nici un loc în ierarhie intră astfel în mijlocul filosofilor și al gînditorilor[42].

**Parnasul:**

Gravura lui Marc Antonio — de care Vasari din păcate s-a folosit pentru a-și împrospăta memoria, căci ea a falsificat parțial descrierea sa — corespunde primului stadiu al proiectului: printre laurii din codrul sacru, Apollo și muzele sînt reuniți pe culmea colinei sub un zbor de amoraşi; aceştia poartă coroanele destinate poeților; cîteva grupe sînt etajate pe coline. Compoziția este inertă și fără legătură: ea nu și-a găsit armonia definitivă decît după o dublă evoluție[43]. Un desen de la Oxford (copie de școală) conservă amintirea stadiului în care se precizează înlănțuirea personajelor care par să urce la stînga pînă la zeul poeziei, pentru a se îndepărta treptat la dreapta; această ondulație era indispensabilă pentru a crea un fel de lejeră gravitație al cărui punct fix este grupul lui Apollo și al muzelor așezate. În mijlocul acestui cor, Apollo singur cîntă din instrumentul său. Aceasta este reprezentarea doctrinei cosmosului muzical:

*Mentis apollinea vis has movet undique Musas*
*In medio residens complectitur omnia Phoebus*[44].*

O altă transformare, vizînd instrumentele muzicale și emblemele muzelor, se împlinește în a doua fază a proiectului[45]. În stadiul pe care îl reprezintă gravura, patru personaje sînt prevăzute cu instrumente, Apollo ține o liră, muza care se vede la stînga zeului o goarnă, cea din dreapta un syrinx și, în spatele ei, o altă muză, din nou o liră. Acestea sînt instrumente stilizate, pseudoantice. În desenul de la Oxford, ele sînt eliminate: Apollo, cele două muze așezate și în stadiul final

* Forța inspirației lui Apollo mișcă aceste muze. / Șezînd la mijloc, Phoebus îmbrățișează totul.



Scanned with OKEN Scanner

Sapho, în josul compoziției, sînt înzestrate cu instrumente noi. Zeul, cu ochii ridicați spre cer, cu arcul în mînă, cîntă dintr-o „lira da braccio", instrument cu coarde modern, necunoscut în antichitate. Anacronism deliberat, care nu exista în proiectul inițial. Muza din stînga (Euterpe sau Caliope) sprijină pe genunchiul său nu o trompetă, ci un tub mai complex, înzestrat la bază cu patru protuberanțe care amintesc flautul; muza din dreapta (Erato) susține o dublă cutie avînd deasupra un joc de coarde, o țiteră savantă, căreia un desen de Francesco di Giorgio îi definea deja tipul[46]. Sapho în sfîrșit ține mîna pe o stranie liră ondulată, făcută dintr-o mare carapace de broască țestoasă. Rafael a încorporat vădit în scenă instrumente „autentice", verificate după modele antice; sursa precisă este faimosul sarcofag al muzelor (muzeul Termelor), de origine asiatică, adeseori reprodus prin gravură în epoca clasică și parțial copiat în mai multe desene de la sfîrșitul secolului al XV-lea, din care cel al lui Francesco di Giorgio[47].

Devenind mai organică, compoziția s-a împodobit de asemenea cu referințe arheologice mai precise. Sistemul formelor este regîndit pentru a adera mai strîns la intenția umanistă. A-i da lui Apollo „lira da braccio" modernă în locul instrumentului antic subliniază valoarea supra-istorică a figurii personajului mitic, cum cere de altfel prezența personajelor moderne și chiar contemporane în ansamblu. Fidelitatea arheologică nu este singura regulă; ajustarea simbolică îi este, cu orice preț, superioară. Astfel printr-o anomalie interesantă, lira lui Apollo conține nouă coarde în loc de șapte obișnuite. Instrumentul, așa cum se prezintă pe frescă, este fals. Și această inexactitate intervine, în același timp, ca și efortul de precizie împlinit între primul proiect și realizare. Simbolistica lirei se mulțumea foarte bine cu șapte corzi, dar Rafael înzestrează cu nouă coarde lira zeului pentru a face să corespundă exact muzica sa „celestă" ordinei muzelor care îl înconjoară[48].



Scanned with OKEN Scanner

După o interpretare anecdotică din secolul trecut, artistul i-ar fi dat lui Apollo chipul lui San Secondo, muzicianul faimos de la curtea lui Leon al X-lea.[49] Imaginea zeului corespunde, de fapt, unui tip și nu unui portret; explicația nu se impune. Rafael nu a introdus printre poeți imaginea muzicienilor contemporani. Muzica este prezentată aici în același timp ca suport și ca simbol al poeziei; cadrul „Artelor liberale" este definitiv depășit. Grupul muzelor, care constituie regiunea centrală a universului „apolinic", este detașat de întreg contextul astrologic și chiar de întreg clasamentul exterior al „artelor". Ele nu reprezintă decît diversele mode ale actului poetic; cum indicase Ficino, acestea sînt Caliope și Urania, așezate de o parte și de alta a zeului care prezidează adunarea lor; grupul central se înscrie într-un triunghi care domină întreaga compoziție. El găsește astfel o legătură organică și o demnitate particulară care contribuie la definirea veșmintelor sărbătorești, simplitatea atitudinilor, „ținuta" antică. Și acolo, noutatea a constat în asocierea într-o scenă unică a principiului ideal și reprezentanților săi; Rafael a îmbinat în al său *Parnas* suita muzelor lui Timoteo Viti și medalioanele „poeților iluștri": distribuirea lor suplă în spațiu oferă o valoare convingătoare poziției și gestului.

Ca și gînditorii, poeții se grupează după afinități naturale. Ei nu formează două grupe simetrice de nouă — ceea ce ar fi subliniat prea expres corespondența cu ordinea muzelor; dar există în cele din urmă optsprezece „inspirați" — zece la stînga, opt la dreapta — pe colina lui Apollo. Cel mai frapant din toți este Homer, în picioare, ridicîndu-și capul orb spre cer, într-o atitudine care o repetă pe cea a zeului; lîngă el, Dante și Virgiliu. Siluetele lor au făcut obiectul unor admirabile desene; grija lui Rafael a fost de a da o „fizionomie" mai sensibilă tipurilor familiare din galeria din Urbino, fără să se meargă pînă la tensiunea grimasantă a personajelor din Orvieto. Comparația cu tipul lui Dante care împodobea



Scanned with OKEN Scanner

marchetăria de la Palazzo Vecchio arată cît era de preocupat Rafael să obțină nuanța expresivă cea mai corespunzătoare[50]. Marea figură a lui Sapho, drapată în albastru, întinsă, asemănătoare cu o muză terestră și ținînd ruloul pe care este înscris numele său, servește de sprijin grupului din stînga; și Pindar — dacă acesta este el — în haină roșie, vorbind cu Ovidiu și Horațiu, exersează o presiune directă asupra spectatorului întinzîndu-și degetul ca un vîrf care îl arată. Aceste două siluete aflate în primul plan desenează, împreună cu grupul central, un fel de triunghi care amplifică unitatea monumentală a ansamblului. Încadrînd fereastra, grupurile se dispun într-un arc de cerc ce împodobește „colina inspirată" și pare să se supună unei duble mișcări care îl atrage către Apollo și îl aduce de la zeu spre sfera umană. „Lanțul magnetic" de care vorbește *Ion* al lui Platon și pe care îl comentase Ficino, se află astfel transpus într-un spectacol complet. Fiecare individualitate intră într-un tip și fiecare tip se rînduiește în ordinea universală în funcție de principiul misterios care îl înnobilează. Rafael a dispus în *Parnas* toate atitudinile poetice, ca Michelangelo pe bolta Sixtinei toate aspectele „mîniei" care înalță sufletul: dar „tipurile" sale, mai apropiate de uman, sînt glorificarea unor „portrete".

Vasari a reluat tradiția după care Rafael „a reprodus în natural pe cei mai faimoși poeți antici și moderni ale căror portrete au fost extrase din medalii, din statui, sau din picturi antice, sau pictate după original pentru contemporani". Lista pe care el o furnizează îi indică pe Homer, Virgiliu, Ennius — plasat, ca Dante, în vecinătatea lui Homer — Ovidiu, Catul, Propertiu și Sapho, pentru antici, Dante, Petrarca, Boccaccio, Tebaldeo „și o infinitate de moderni". S-au putut identifica la stînga, pornindu-se de la muze, Ariosto, Petrarca, Boccaccio, Tebaldeo, Sannazaro[51]. Dar tabloul complet nu este încă restituit: ar trebui, după toate aparențele, să se ajungă la o corespondență precisă, încă nedegajată pînă acum,

între cele nouă muze, nouă poeţi antici şi nouă poeţi moderni; ea nu exclude grupări mai generale după „genuri": liric, epic, bucolic, tragic, care ritmează distribuţia: de două ori cinci poeţi la stînga, de două ori patru la dreapta[52].

Cele două basoreliefuri în camaieu aşezate în josul frescei — deasupra zonei interioare executată de Pierin del Vaga — se aliniază exact la nivelul inferior al *Şcolii din Atena* şi al *Triumfului Sfintei Taine*, dar ele nu sînt de mîna lui Rafael: execuţia destul de slabă o relevă şi o schiţă de atelier pentru scena din stînga o confirmă[53]. Ei introduc aluzii istorice şi se inspiră direct din tipurile lui Rafael. După interpretarea tradiţională, aceştia sînt, la stînga: *Alexandru îngrijindu-se de aşezarea cîntarilor lui Homer în mormîntul lui Ahile* şi la dreapta: *August salvînd de la foc manuscrisul Eneidei*[54]. Pietatea lui Alexandru faţă de Homer fusese deja evocată într-un text faimos al lui Lorenzo de Medici şi gloria lui Augustus, protector al poeţilor, este celebrată într-unul din medalioanele de pe boltă.

**Justiţia şi virtuţile:**

Pe peretele opus, Jurisprudenţa a fost tratată mai fragmentar: în loc de o „storia" unică, ea conţine două scene aşezate în jurul ferestrei[55].

La stînga: *Tribonianus încredinţînd Pandectele lui Iustinian*;

La dreapta: *Grigore al IX-lea primind Decretalele de la Raimondo* şi deasupra, sub arcul bolţii, *Virtuţile cardinale*: Prudenţa, în verde şi alb, cu atributele sale tradiţionale dar dispuse cu gust, Forţa, încoifată cu leul său şi ramura sa de stejar pontifical, Temperanţa ţinînd frîul. De ce trei doar din cele patru personaje tradiţionale? Pentru că Justiţia domneşte în cer printre alegoriile majore. Conform doctrinei lui Platon, reluată de sfîntul Augustin, ea este rădăcina Virtuţilor şi le cuprinde pe toate; ea este ierarhic superioară celor trei surori ale sale, *Justiia non est*



Scanned with OKEN Scanner

*nisi sit prudens, fortis et temperans*[56]. Virtuţile cardinale, reduse la trei, au suferit într-o oarecare măsură atracţia grupului tradiţional al virtuţilor teologale: ele trebuiau într-adevăr să sublinieze echilibrul între lumea profană şi domeniul religiei; imaginea justiţiei imperiale este aşezată alături de *Şcoala din Atena*, şi cea a justiţiei pontificale alături de *Triumful Sfintei Taine*. Pentru a unifica acest dublu aspect al *Justiţiei*, „putti" introduc, pe lîngă fiecare Virtute, o asociaţie caracteristică: primul, lîngă Temperanţă, are gestul Speranţei; cei care însoţesc Prudenţa ţin flacăra şi oglinda Credinţei; copilul care culege fructele este simbolul Caritătii[57].

Luneta este de o execuţie uimitoare, fiind vorba despre un motiv atît de elaborat şi atît de abstract: Rafael curbează formele cu o amploare demnă de Michelangelo; în ciuda multiplicării detaliilor, ansamblul oferă o înlănţuire armonioasă, al cărui centru se află în ciudatul medalion în formă de cap de înger înaripat aşezat pe pieptul Prudenţei. Cele două panouri inferioare, mai seci şi artificiale, au suferit repictări; trăsăturile lui Grigore al IX-lea sînt cele ale lui Iuliu al II-lea (barba oferă un reper pentru a se data opera după vara lui 1511)[58]. Această indicaţie este preţioasă: ea arată o schimbare de spirit. Glorificarea Pontificatului începe să devină tema decorului din apartamente. Conciliu de la Lateran se va deschide la 3 mai 1512. Spiritul din „Stanza di Eliodoro", la care se lucrează acum, este total altul decît cel din „Stanza della Segnatura". Faza propriu-zis umanistă a iniţiativelor vaticane este depăşită.

*NOTE*

1. Cea mai bună biografie a lui Rafael rămîne cea a lui H. GRIMM, *Das Leben Raphaels*, ed. a 6-a, Berlin, 1927, Viena, 1937. Observaţii generale în: V. WAUSCHER, *Raffaello Santi da Urbino*, Londra, 1921; C. GAMBA, *Raphael*, tr. fr., Paris, 1932; O. FISCHEL, *Raphaël*, Londra, 1948, 2 vol. Puneri la punct cronologice utile



Scanned with OKEN Scanner

în E. CAMESASCA, *Tutta la pittura di Raffaello*, 2 vol., Milano, 1956. J. TRAEGER, Raffaels Stanza dell'Eliodoro und ihr Bildprogramm, în *Röhmische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 13 (1971), p. 29 și urm.

2. La 21 aprilie 1508 Rafael se găsea încă la Florența (scrisoare către Simona Ciarla). Scrisoarea către Francia din 5 septembrie, care este datată din Roma și în care pictorul se declară în mijlocul lucrărilor importante, nu mai este considerată ca autentică. J. SHEARMAN, „The Vatican *Stanze*; function and decoration", *Proceedings of the British Academy*, vol. 57 (1971), p. 369—424, examinează relația dintre subiect și tratarea sa pe de o parte, funcția lor pe de altă parte, și în sfîrșit, locul lor în ansamblul organizării apartamentelor pontificale; cf. V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, Vatican, 1936 (reimprimare: 1971), p. 18—20.
3. Fișa de plată din 13 octombrie 1508 către Ioannes de Bazis (i.e. Sodoma) și către un anumit Ioannes Ruysch, pictor olandez, pentru lucrări *in cameris superioribus*; din 4 decembrie către Michele d'Imola și Bramantino. Text complet în: G. I. HOOGEWERF, *Rendiconti Pont. Accademia Romana di Archeologia*, XXI (1946), p. 253 și urm.
4. Aceste probleme de cronologie sînt rezumate în D. REDIG DE CAMPOS, *Le Stanze di Raffaello*, Roma, 1950 și E. CAMESASCA, *op. cit.*, vol. II, p. 11. E. H. GOMBRICH: „Raphael's *Stanza della Segnatura* and the Nature of its Symbolism", în *Symbolic Images*, Londra, 1972.
5. Vezi G. I. HOOGEWERF, „Leonardo e Raffaello", în *Commentari*, III (1952).
6. D. REDIG DE CAMPOS, „Il Pensieroso della Segnatura", în *Raffaello e Michelangelo*, Roma, 1946, cap. V.
7. Teza expusă de F. WICKHOFF, „Die Bibliothek Julius II", în *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XIV (1893), p. 49—63, a fost criticată în *Revue des Deux Mondes* (1894), de J. KLACZKO, care și-a reluat articolul în lucrarea sa despre *Jules II*, Paris, 1902, cap. XII.
8. P. LUGANO, *Fra Giovanni da Verona e suoi lavori alla Camera della Signatura*, Roma, 1908; B. C. KREPLIN, art. „Giovanni da Verona", în *Thieme-Becker, Künstler-Lexicon*, vol. XIV, Leipzig, 1921, p. 149.



Scanned with OKEN Scanner

9. Despre mediul lui Iuliu al II-lea, *supra*, p. 451—7. KLACZKO, *op. cit.*, p. 226, nu este eliberat suficient asupra acestui punct de vederile lui Wickhoff cînd scrie: „O mare gîndire din Trecento realizată cu toată largheţea de spirit şi bogăţia resurselor Renaşterii Mature". J. VON SCHLOSSER, „Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura", în *Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen* (Viena) (1896), p. 96, nu se înşală mai puţin scriind „Stanza della segnatura" depinde în întregime, nu în formă ci în conţinut, de lumea de gîndire a Scolasticii, care s-a exprimat atît de puternic în monumentele din Trecento şi acolo se află ceea ce este revelator. Progresul spiritual nu depinde de scrierile filosofilor umanişti, nici de cele ale lui Ficino şi ale semenilor săi. » Orientarea justă a fost recent definită de D. REDIG DE CAMPOS, „Il concetto platonico-cristiano della Stanza della Segnatura", în *L'Illustrazione Vaticana*, IX (1938), p. 101—105, reluat în: *Raffaello e Michelangelo*, Roma, 1946, cap. I. De asemenea, G. I. HOOGEWERF, „La Stanza della Segnatura", în *R. C. Pont. Accademia romana di Arch.*, XXIII—XXIV (1947—1949), p. 317—356. H. HETTNER, în *Italienische Studien* (1879), *op. cit.*, p. 192 şi urm. şi E. KRAUS, *La camera della Segnatura*, f.d., puseseră, sub o formă prea rigidă, bazele interpretării „Camerei" în funcţie de opera lui Pico şi a lui Ficino.

10. P. GIOVIO, *Vita Raphaelis*, citat de V. GOLZIO, *Raffaello nei Documenti*, Roma, 1925, p. 191—193. Din ce în ce mai mult este considerat în calitate de consilier teologic Egidio de Viterbo: H. Pfeiffer, *Die Predigt des Egidio de Viterbo*, în „Festschrift für L. Düssler", Berlin, 1972

11. Opusculul, deja citat, al lui D. REDIG DE CAMPOS (1950), conţine o descriere sigură a ansamblului.

12. M. TENSA TOZZI, „La volta della Stanza della Segnatura", în *L'Arte*, XXX (1927), p. 171—186. Octogonul central, unde se aştepta o imagine a divinităţii, arată „putti" purtînd armele papei: A. Venturi le atribuie lui Bramantino.

13. O. FISCHEL, *op. cit.*, vol. V, nr. 225 şi 228, semnalează că, după desenele conservate, Teologia era mai întîi o figură a Beatricei, Poezia o muză.

14. *Supra*, Partea a II-a, I, cap. I, p. 211 şi 214—7. E. WIND, „The four elements in Raphael's stanza della Segnatura", în *The Journal of the Warburg and Courtauld*



Scanned with OKEN Scanner

*Institute*, vol. II (1938—1939), p. 75—79. Este mai puţin sigur că ar trebui cercetat, din faptul inserării panourilor curbilinii şi a panourilor de unghi între medalioane, un joc de corespondenţe duble pentru fiecare motiv la „intersecţia" celor două ştiinţe.

15. Vezi remarcabilul repertoriu al lui: O. FISCHEL, *Raphaels Zeichnungen*, 7 vol., Berlin, 1913—1928; autorul arată bine, vol. IV, p. 179, cum lucrul desenului este „secretul" lui Rafael.

16. H. WÖLLFLIN, *L'art classique*, tr. fr., *op. cit.*, p. 108.

17. M. DVOŘAK, *Geschichte der italienischen Kunst*, *op. cit.*, vol. II, p. 45 şi urm. şi analiza sa despre idealul de „efect armonic". Vezi, de asemenea, H. FOCILLON, *Raphael*, Paris, 1926, p. 115—116.

18. Deasupra frescei *Triumfului Sfintei Taine*, prin care lucrările au fost începute, arcul de susţinere nu se detaşează în toată greutatea sa; aceasta pentru că „l'intonaco" a trebuit să fie din nou trecut pe peretele ce muşcă acum sensibil motivele decoraţiei.

19. Una din cele mai bune analize a frescei rămîne cea a lui L. PASTOR, *Histoire des papes*, op. cit., p. 526—542, în ciuda insistenţei sale de a elimina orice „glorificare a ideilor falsului umanism", în favoarea unei ortodoxii foarte strîmte (p. 551).

20. O. FISCHEL, *op. cit.*, vol. VI, nr. 258—259 şi 260 şi p. 271—291, un comentariu magistral al celor 45 de desene din *Disputa*.

21. Vezi: *Commedia*, *Paradis*, XXI, 122 şi urm.; XXX, 115 şi urm. „Proemium"-ul din *Paradis* defineşte tema generală a frescei:

*Voi altri che drizzaste il colle*
*Per tempo al pan degli angeli, del quale*
*Vivesi qui ma non sen vien satollo...*

„Dar voi, puţinii, ce din timp, dibaci
hrănitu-v-aţi cu pîinea îngerească
de care-n lume-n veci sătul nu zaci..."

(*Paradisul*, II, 10—13: ed. rom. Eta Boeriu, E. L.U., 1965). Vezi: *Supra*, p. 124.

22. O. FISCHEL, *op. cit.*, nr. 267 (desen de la British Museum), arată în partea din faţă a altarului un mare ancadrament şi o inscripţie.



Scanned with OKEN Scanner

23. E. MUNTZ, *op. cit.*, p. 375 și urm. etc.
24. Cl. SOMMER, „A new interpretation of Raphaël's Disputa", în *Gazette des Beaux-Arts*, noiembrie 1945, p. 289 și urm., încearcă să o explice suprapunînd frescei secțiunea bisericii concepută cam în același timp de Bramante pentru Sfîntu Petru.
25. Aceasta este ipoteza lui H. GRIMM, *Aufsätze zur Kunst*, ed. R. Staig, Berlin, 1915, p. 91.
26. Cea mai frumoasă specificare este cea a lui A. SPRINGER, *Raffael und Michel Angelo*, ed. I, Leipzig, 1878, p. 172—186 și îndeosebi, „Raffaëls Schule von Athen", în *Graphische Künste*, V (1883), Viena, p. 53—106, rezumată de L. PASTOR, *op. cit.*, p. 520, nr. 2, într-o lungă notă care face istoricul interpretărilor, dar fără o vigoare suficientă. După SCHERER, *op. cit.*, și H. GRIMM, *op. cit.*, MUNTZ, *Raphaël*, Paris, 1881 și GROWE și CAVALCASELLE, *Raphaël*, Londra, 1885, sînt, cu nuanțe apropiate, de acord asupra esențialului. G. WICKOFF, *art. cit.*, și J. VON SCHLOSSER, *art. cit.*, atribuie paradoxal un conținut „scolastic" compoziției și, influențat de ei, L. PASTOR, *op. cit.*, p. 523, scrie că dacă Rafael, „asupra anumitor puncte, în special în ceea ce privește preeminența atribuită lui Platon, s-a inspirat din ideile Renașterii *(sic)*, pentru tot restul, el a rămas legat de cele din Evul Mediu *(sic)*". Recent, H. B. GUTMAN, „The medieval content of Raphaël's School of Athen", în *Journal of History of Ideas*, New York, vol. II, nr. 4 (octombrie 1941), p. 420—427, a încercat să reînnoiască această teză pretinzînd că Rafael „urmează exact doctrinele filosofiei franciscane din Evul Mediu" (p. 424); de la sfîntul Bonaventura, repusă la loc de cinste sub Iuliu al II-lea, și-ar deriva ansamblul, structura și semnificația. Autorul programului ar putea fi cardinalul Marco Vigerio, superior al franciscanilor. Această argumentație care se bazează pe apropierea — întotdeauna specioasă — de sentințe teologice și de forme artistice, este extinsă la întreaga „storia della Segnatura" într-un articol mai recent de același autor, „Zur Ikonologie der Fresken Raffaels", în *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXI (1958), p. 27—39.
27. G. I. HOOGEWERF, *art. cit.*, p. 355.
28. L. BELTRAMI, *Il cartone di Raffaelo Sanzio per l'affresco della „scuola d'Atene"*, Milano și Roma, 1920,

p. 17. H. PFEIFFER, *Raffaels Disputa und die platonische Theologie von Egidio da Viterbo*, Basel, Diss., 1973, rezumat în *Münster*, 27 (1974), p. 88—90, analizează programul pe care îl atribuie lui Giglio da Viterbo.

29. Legătura cu metafora Umaniștilor a fost notată de A. SPRINGER, *art. cit.*, p. 97. Vezi *supra*, Partea I-a, III, I, p. 139 și urm. Nu este cazul să se considere ca o sursă a lui Rafael arhitectura templului așezat de Ghiberti pe al zecelea panou de pe Poarta Paradisului, la Baptisteriul din Florența: MUNTZ, *op. cit.*, p. 160 etc.

30. Despre raporturile între Cîmpiile Elizee și *Școala din Atena*, P. SCHUBRING, *op. cit.*, Introd. K. VOSSLER, *op. cit.*, vol. II, 1, pag. 805. H. GRIMM, „Raffael's Schule von Athen in Dante'scher Beleuchtung", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVII (1926), p. 94—112.

31. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 159. M. ERMERS, *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen* (col. „Zur Kunstgeschichte des Auslandes", nr. 54), Strasbourg, 1909, p. 34 și 53. Aceleași observații în M. ROSENTHAL, *Die Architekturen in Raffaels Gemälden*, Strasbourg, 1909, p. 34 la 53 și îndeosebi concluzia p. 52—53.

32. O schiță pentru statuia (Oxford) este direct inspirată după *Pallas* din Urbino, cf. O. FISCHEL, *op. cit.*, VII, nr. 308.

33. Desenele pentru motivul „luptei" au fost examinate de O. FISCHEL, *op. cit.*, VI, nr. 309 și K. T. PARKER, „Some observations on Oxford Raphaëls", în *Old Masters' drawings*, XIV (1939—1940), p. 34—43. Există o schiță în sanguină (Ashmolean Mus.) — dată de A. VENTURI, *Storia*, IX, 2 fig. 175, drept un studiu destinat frescei lui Heliodor — care ar fi schița inițială; o altă schiță destul de completă (vechea col. Klinkosch) a fost luată pe drept de Fischel ca o copie a frescei: ea nu este decît un studiu mai accentuat din dosarul preparatoriu, căci conține detalii pe care fresca nu permite să fie citite și arată în particular faptul că personajul central agită o armă pentru a lovi un învins ce zace la picioarele sale; alți doi fug la dreapta și la stînga. Valoarea alegorică a acestor panouri este indicată, între altele, de H. HETTNER, *op. cit.*

34. Vezi O. FISCHEL, *op. cit.*, V, nr. 222 etc. Capul de meduză pe scutul Minervei reia motivul războinicului

strigînd de Leonardo, pentru bătălia de la Anghiari. O. FISCHEL, *ibid.*, VII, nr. 307.

35. Există o copie de atelier după un desen pierdut: O. FISCHEL, *ibid.*, VII, nr. 309 *a* (repr. 268, p. 342). Acest motiv schimbat cu cîteva trăsături din alegorie a servit drept punct de plecare gravurii lui Marc Antonio: *Filosofia* (B. 381), p. 343.

36. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 331.

37. Vezi *Marsile Ficin et l'art*, p. 15. Nu este vorba deci exact, cum dorește D. Redig de Campos, *op. cit.*, p. 14 și majoritatea vechilor exegeți, de știința (Aristotel) care se lasă depășită de înțelepciune (Platon); ci de spiritul pozitiv care triumfă în ordinul practic și de contemplarea ideilor.

38. Panoul trecentist al lui Traini, amintit de Wickhoff, nu este decît un jalon îndepărtat în dezvoltarea tipurilor filosofice; *supra*, Partea I, III, p. 248—50. În dezacord cu A. Venturi și L. Planiscig, L. BELTRAMI, *op. cit.*, p. 50, exclude orice amintire a lui Leonardo în acest personaj. El ar vedea în el mai curînd pe unul în gestul lui Aristotel care reproduce mișcarea mîinii lui Cristos în *Cină*.

39. A. SPRINGER, *op. cit.*, p. 98.

40. BELLORI, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaelo d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1965, J.-D. PASSAVANT, *Raphaël*, tr. fr., P. Lacroix, Paris, 1860, vol. II și L. BELTRAMI, *op. cit.*, p. 18—23.

41. Detaliul explicației în A. STEINMANN, *op. cit.*, p. 282, H. HETTNER, *Italienische Studien*, *op. cit.*, p. 197 și urm. și E. NAUMANN, «Erklärung der Musiktafel in „Raffaels's Schule von Athen" », *Zeitschrift f. bildende Kunst*, XIV (1879), p. 1—14. E. WITTKOWER, *art. cit.*, p. 85, n. 3, observă că faimosul teoretician ZARLINO, *Institutioni Armoniche*, Veneția, 1558, reproduce aceeași schemă de consonanțe fundamentale. Rafael rezumă aceeași doctrină ca Francesco Gafurio, *Practica musicae* revenind la modul de expresie cel mai simplu, adică la formula elenică; simbolul este într-adevăr redactat în greceşte. „Lira de armonie" cu patru coarde este separată prin intervalele muzicale cuprinse în octavă: 1—4/3 (cuarta) — 3/2 (cvinta)—2; ele sînt exprimate, după modul antic, multiplicîndu-le cu 6, adică: 6—8—



Scanned with OKEN Scanner

9—12. Acesta este rezumatul principalelor raporturi muzicale universale. Dedesupt este reprezentat „numărul cosmic", „tetractys", suma de patru numere primare și principiu al construcțiilor cosmice dat de Aristotel pentru numărul perfect. Concordanța Stagiritului și a lui Platon este astfel concret expusă prin acest simbol major. Locul său era prevăzut încă de la desenul de la Ambrosiana: L. BELTRAMI, *op. cit.*, p. XVII. Restaurările posterioare lui Bellori care îl citează exact, au modificat cifrele VIII în V și VIIII în VIII.

42. D. REDIG DE CAPOS, *op. cit.*, cap. I și cap. V; despre locul artiștilor: *ibid.*, p. 20—22.

43. R. DE CAMPOS, *Le Stanze di Rafaello*, *op. cit.*; O. Fischel, *op. cit.*, vol. V, p. 255. Studiile conservate pentru *Parnas*, nr. 231—253.

44. GAFURIUS, *De harmonia musicorum instrumentorum*, Milano, 1512, p. 94; și deja, P. TRITONIUS, *Melopoiae*, 1507; *Marsile Ficin et l'art*, p. 113, n. 25.

45. E. WINTERNITZ, „Archeologia musicale del Rinascimento nel Parnaso di Raffaello", *R. C. della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXVII (1952—1954), p. 359—388 (reluat în: *Musical instruments...*, *op. cit.*, cap. 14).

46. Uffizi, 326, A. R. A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio*, Chicago, 1943, p. 263, cu un comentariu eronat pe care îl corijează E. WINTERNITZ, *art. cit.*, p. 378, n. 24.

47. Culegerea de *Monumenta Methaeiana*, 01. XVI. Două muze pe o pagină din carnetul Wolfegg atribuit lui Amico Aspertini. Această descoperire se datorează lui E. WINTERNITZ, *art. cit.*

48. Vezi *Marsile Ficin et l'art*, p. 54, n. 61. (Vezi și K. MEYER-BAER; Musical iconography in Raphaël's Parnassus, în *Journal of aesthetics and art criticism*, 8/1949/50).

49. Aceasta este explicația lui J. D. PASSAVANT *Raphaël*, *op. cit.*, II, 90, reluată de Burkhardt și de asemenea repetată de C. GAMBA, *op. cit.*, p. 63. San Secondo, celebru la curtea de la Urbino, este lăudat de CASTIGLIONE, *Cortegiano*, II, 45.

50. O. FISCHEL, *op. cit.*, nr. 246. Despre tipul lui Dante: *supra*, p. 111 s., 121, 124; despre Muze, p. 257—260.

51. VASARI, ed. Milanesi, IV, 335; pentru Ennius, D. REDIG de CAMPOS, *op. cit.*, cap. III, „efigia lui Ennio nel Parnaso". Pentru Tebaldeo și Sannazaro; ID., „Dei rit-



Scanned with OKEN Scanner

ratti di Antonio Tebaldeo e di altri nel „Parnaso" di Raffaello", în *Archivio della Societa romana di Storia patria*, LXXV (1952), p. 52—58.

52. G. I. HOOGEWERF, *La stanza della Segnatura*, *art.* p. 322 și urm.
53. O. FISCHEL, *op. cit.*, p. 269, nr. 231.
54. Pentru a ruina ideea că Stanza della Segnatura prezintă un ansamblu umanist, F. Wickhoff propusese o interpretare diferită: *Consulii P. Cornelius și B. Pamphilus scoțind cărțile latine dintr-un geamantan în piele* și *Aceiași eliminînd cărțile grecești aruncîndu-le în foc*, două scene pe care Francesco della Rovere (viitorul Sixt al IV-lea) le repetase după Valerius Maximus, în al său *De potentia Dei*, publicat în 1471. S-ar fi vrut astfel să se exprime necesitatea de a se alege între cărțile bune și proaste. Dar acest „Concetto" este străin spiritului triumfal din Parnas și această exegeză falsifică lectura, căci pe basoreliefurile din dreapta, personajul drapat, departe de a dori să o arunce acolo, dă la o parte cartea care este destinată focului și personajele importante sînt clar un războinic grec la stînga, un roman la dreapta. Interpretarea exactă a fost restabilită de G. I. HOOGEWERF, „Die Deutung der Grisaillen unter Raffaels Parnass", în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII (1915), p. 10—16 și „Apie'del Parnasso", în *Bollettino d'Arte*, VI(1926—7), p. 3—14.
55. Aceasta este ceea ce nu a înțeles G. LAFENESTRE, *op. cit.*, p. 41, care așază panourile lui Iustinian și Grigoe al IX-lea printre motivele fundamentului.
56. PLATON, *Republica*, IV, 432*a*... și sfîntul AUGUSTIN, *Epist.*, CLXVII, 5; „Justitia non est nisi sit prudens, fortis et temperans", citate de D. REDIG DE CAMPOS, *op. cit.*, p. 19. E. WIND, „Platonic Justice, designed by Raphael", în *Journal of the Warburg Institute*, vol. I (1937—1938), p. 69—70.
57. E. WIND, *art. cit.*, p. 70.
58. C. GAMBA, *op. cit.*, p. 64.

## Concluzie

# GENIUL ŞI REGULILE

Scanned with OKEN Scanner

## Gloria maeştrilor şi epoca academiilor

În prima treime a secolului al XVI-lea cultura italiană este dominată de vulgarizarea noului platonism. Operele filosofilor contează mai puţin decît cele semnate de „trattatisti", din ce în ce mai numeroşi, care difuzează într-o formă decontractată, plină de poezie dar adeseori monotonă, ideile principale din Quattrocento[1]; valoarea centrală a omului în univers, idealul „teologiei poetice", filosofia dragostei, fundamentul simbolisticii universale. Aceste noţiuni colorau, încă de la sfîrşitul secolului al XV-lea, peripatetismul tradiţional al mediilor padovane şi veneţiene el însuşi în plină reînnoire; în cele din urmă s-au extins şi la universităţi[2]. Poziţiile neo-platonismului florentin au devenit astfel un bun comun; ele vor furniza materiale noi întregii gîndiri occidentale[3]. Însăşi polemicile care survin, îndeosebi la începutul Contrareformei, contra poeziei păgîne sau a erorilor doctrinei platoniciene a Erosului, nu vor reactiva criza intelectuală de la sfîrşitul secolului. Această stare a lucrurilor se datorează în parte alunecării doctrinelor spre problemele particulare. Cadrele „umaniste" apar în interiorul tuturor disciplinelor şi orientează „problematica"; gîndirea religioasă şi reflexia asupra diversităţii religiilor, pedagogia şi morala mondenă, ştiinţa astrologică şi „pitagoriciană" bazată pe corespondenţele „muzicale", teoria cosmosului şi, în cele din urmă, reflecţia estetică în care



Scanned with OKEN Scanner

noţiunile idealismului întîlnesc articulaţiile concrete ale „poeticii" aristoteliciene repusă la ordinea zilei[4].

Autoritatea dobîndită de maeştrii artei este un alt fapt decisiv. Locul lor în cultură nu mai este contestat. Ca şi gînditorii de la sfîrşitul Quattrocento-ului, marii artişti de la 1500 definesc valori care fundamentează definitiv gustul modern. Se discută doar pentru indicarea celui mai mare şi trebuie să recunoaştem faptul că semnificaţia lor este diversă: „În pictură, Leonardo da Vinci, Mantegna, Rafael, Michelangelo, Giorgio di Castelfranco sînt întrutotul excelenţi, scrie Castiglione, şi totuşi foarte diferiţi între ei; se pare că nu le lipseşte nimic niciunuia dintre ei în această artă; fiecare în stilul său este absolut perfect"[5]. Nu se poate decît constata ireductibilitatea geniilor. Dar se aşteaptă întotdeauna mai mult; toate clasele şi toate mediile, Biserica precum şi curţile, mulţimea ca şi mecenaţii, îi observă şi îi reclamă. Această consacrare a maeştrilor artelor plastice, alături de poeţi şi de scriitori, era preparată de la sfîrşitul Quattrocentroului[6]; dar cultul maeştrilor ia forma unui fel de „deificare" socială, bine acordată cu tonalitatea nouă a culturii.

Rămîne de cercetat în ce fel „ideile" florentine devenite comune au intervenit în aceste dezvoltări. Sensibilitatea colectivă urmează întotdeauna linii de emanaţie; mişcările sale răspund unor „forme simbolice" cu valoare de arhetip, graţie cărora experienţa unora se generalizează şi devine asimilabilă tuturor. Cele pe care le propuseseră platonismul florentin sînt dintre ele: *Eros* sau principiul entuziasmului creator, *Hermes* sau aptitudinea pentru forme simbolice, *Saturn* sau drama geniului au jucat tocmai acest rol şi contribuit într-o oarecare măsură la gloria maeştrilor. Trebuie doar precizat în ce măsură aceste noţiuni au colorat reputaţia fiecăruia dintre ei, adică maniera în care personalitatea lor a fost înţeleasă şi comentată. Dar problema nu poate fi
 pusă în aceşti termeni fără să primească un nou

avînt. Dacă analizele care preced sînt juste, temele umanismului furnizau de multă vreme cadrele unei istorii şi ale unei teorii a artei care nu puteau scăpa artiştilor înşişi. Alimentînd anumite dispoziţii ale sensibilităţii, ea acţiona nu doar asupra alegerii temelor, ci asupra modalităţilor artei. Cei trei maeştri care se impun la Florenţa şi la Roma, după 1500, Leonardo, Michelangelo şi Rafael, au reacţionat toţi faţă de cultura „modernă". După originile sale, formaţia sa, temperamentul său şi chiar vîrsta sa, fiecare dintre ei a reţinut din ea şi a dezvoltat un aspect mai curînd decît un altul; el a realizat în maniera sa unul din aspectele artistului ideal, ale acestui „geniu" pe care îl numea, pentru a se recunoaşte în el, ideologia secolului. Forma luată de gloria fiecăruia dintre ei nu este, nu poate fi, decît reflexul personalităţii sale, aspectul exterior şi spectacular al orientării pe care el a ales-o. Dacă fiecare dintre „mari" are o personalitate atît de definită, aceasta pentru că a cultivat în el şi încarnat conştient principiul major al vieţii spiritului pe care „gloria" sa îl explică. Este vorba, cu Leonardo, Rafael şi Michelangelo, de personalităţi care au realizat atît de puternic conceptul de artist, care i-au dat o valoare atît de plină încît semnificaţia lor se răspîndeşte în afara domeniului specific artei. Ei servesc deci ca justificare estetismului din Cinquecento care preferă să pună în legătură principiile culturii mai curînd cu artistul decît cu filosoful sau cu savantul. Fiecare dintre aceşti maeştri nu a făcut probabil, într-un cuvînt, decît să încarneze cu predilecţie ordinea de probleme aferente unei perspective privilegiate; Rafael cea a lui Eros, Leonardo cea a lui Hermes, Michelangelo cea a lui Saturn. Aceste noţiuni nu sînt gratuite; ele rezumă substanţa însăşi a antropologiei ficiniene. Ele nu sînt arbitrar aplicate la „geniile" secolului. Lomazzo în *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590, descrie în cap. IX *forma dei nostri governatori* în cuvinte care atrag în joc precis toate analogiile implicate în aceste noţiuni-cheie; plumbul (al



Scanned with OKEN Scanner

lui Saturn) îi revine lui Michelangelo pentru a-i reda harul său de concentrată contemplaţie; arama indică la Rafael *la gentilezza, la venustà, la grazia e l'amabilità**; în ceea ce îl priveşte pe Leonardo, îi revine aurul *che dimostra la splendore e l'armonia dei lumi***, cum se cuvine unui prinţ al cunoaşterii. Astfel că marele personaj incarnează un principiu transcendent dar susceptibil de o identificare psihologică. Principiul-simbol asigură medierea între o formă de artă şi un tip uman, ambele judecate fundamentale. El cuprinde cu un repertoriu de imagini uşor de exploatat în steme, alegorii..., în acelaşi timp spiritul operelor şi personalitatea pe care le modelează[7]. Astfel cristalizarea finală a esteticii, a iconologiei şi a istoriei artistice a Renaşterii în jurul acestor figuri dominante şi în jurul temelor neoplatoniciene ar deveni astfel mai uşor de înţeles; şi, totodată, trecerea de la mitul privitor la *renovatio* umană la cel al faptului împlinit şi această schimbare de atitudine, specifică epocii academiilor, care duce la căutarea în trecutul apropiat a semnelor unei „epoci de aur" revolute.

## I. GLORIA LUI RAFAEL: TRIUMFUL LUI EROS

*Il mio cor d'un amoroso velo*
*A ricoperto tutti i miei pensier.****
(Rafael, *Sonet III*).

Lucrările din Camera lui Heliodor au durat din 1511 pînă în 1524, cele din Camera Incendiului din 1514 pînă în 1517, cu intervenţia din ce în ce mai frecventă a elevilor[8]. Dar între timp artistul se încărcase cu lucrări din ce în ce mai numeroase pentru Agostino Chigi, care pot fi considerate cele mai semnificative din a doua perioadă

---

* gentileţea, frumuseţea, graţia, amabilitatea
** care arată splendoarea şi armonia luminilor
*** Inima mea, cu văluri de iubire / În întregime gîndurile mi le-a acoperit.

romană, după succesul lucrării din Stanza della Segnatura[9]. În 1511 bancherul pontifical i-a cerut să intervină în ornamentarea marii Logii de la Farnesina, „cea mai frumoasă vilă din lume"; ceva mai tîrziu, Rafael pictează pe peretele aşezat deasupra capelei votive a familiei sale la Santa Maria della Pace (1514), patru Sibile în jurul unei arcaturi centrale. Chigi îi comandă, în sfîrşit, ansamblul capelei funerare de la Santa Maria del Popolo, care face notă separată în opera lui Rafael; nici un detaliu din această capelă nu a fost direct executat de Rafael, dar întreg ansamblul pare conceput de el: arhitectura, mozaicurile şi însăşi sculpturile, cum dovedesc desenele de mîna sa şi mărturia istoricilor[10]. Nişele, arcaturile, piramidele mormintelor, marmurile policrome îi dau o unitate pe care nu o avea capela Medici a lui Michelangelo. Deasupra statuilor profeţilor erau prevăzute reprezentările anotimpurilor pe care le va picta Cecchino Salviati; apoi, între ferestrele tamburului, şapte tablouri ale Genezei, în sfîrşit cupola care închide viziunea cosmosului creştin. Artistul şi donatorul trebuiau să moară în acelaşi an (1520) şi, după Vasari, capela a fost terminată de Sebastiano del Piombo. Mozaicurile cupolei fuseseră puse în 1516 de Alvise del Pace. Fiecare planetă este reprezentată prin divinitatea care îi dă numele, reprezentată numai pînă la jumătate de corp; arcul zodiacului care o încoronează poartă „anotimpurile" corespunzînd fiecăreia dintre ele; un personaj celest, cu aripile desfăşurate, domină cîmpul superior al compoziţiei, un înger deasupra lunii, un arhanghel deasupra lui Mercur, un tron deasupra Venerei, pînă la serafim care, cu ochii ridicaţi spre Domnul, ţine în mîinile sale sfera stelelor fixe. Aceasta este ilustrarea doctrinei ficiniene care limita puterea aştrilor suprapunîndu-le îngerii care „conduc obiectele celeste"[11]. Suita planetelor nu răspunde doar ierarhiei spiritelor superioare, ea suferă de pe urma acţiunii moderatoare: îngerul lui Marte poate să reţină spada zeului războinic, cel al lui Jupiter îi arată puternicu-



Scanned with OKEN Scanner

lui său însoţitor pe adevăratul stăpîn al cerului. Vîrful cupolei coincide cu capul Creatorului, înconjurat de îngerii săi; braţele sale puternice, într-un gest în genul lui Michelangelo, pare să fi părăsit pentru moment orbita sistemelor planetare şi el domină, prin tensiunea energiei sale, creaţia care se etajează.

Cupola astfel înţeleasă este contrariul pios al plafonului de la Farnesina, care conţinea un cer „astrologic" de structură total profană. Farnesina reprezenta împlinirea clasică a vilei pe care o anunţa creaţia de la Poggio a Cajano[12]. În marea sală în care Rafael trebuia să picteze *Galateea*, bolta conţine o decoraţie astrală; compartimentele care par să distribuie liber imaginile zeilor compun, de fapt, un tablou al poziţiei planetelor şi al constelaţiilor; după tablele astronomice, aceasta este expresia figurată a unei date, 1 decembrie 1466, ziua de naştere a lui Agostino Chigi[13]. Avem aici un horoscop detaliat: Mercur pe prima treaptă a Săgetătorului indică un negustător iovian şi acest simbol al unei fericiri firești este completat de inscripţia Venerei în prima treaptă din Vărsător, sugerînd simbolul unei voluptăţi realiste[14]. Sub acest plafon consacrat „sferelor" cerului, cîteva „tondi" descriu miturile aerului, pereţii desfăşoară în sfîrşit miturile apei; acolo apare, cu dublu titlu de divinitate marină şi de victimă a Venerei, Galateea, aşa cum o evocase Poliziano, în decorul palatului din Cipru:

*Due formosi delfini un carro tirono;*
*Sopra esso e Galatea che'l fren corregge.*
(*Stanze*, I, str. 118).

Doi bucălaţi defini trag la un car;
Pe el e Galateea ce struneşte hăţul.

Rafael nu a executat probabil decît frumoasa figură pe jumătate goală a nimfei care pradă farmecului dragostei, va fi rănită de săgeţile unor Cupidoni[15]. În 1518 el conducea decorul loggiei din grădină. Multiple colaborări de elevi au conferit plafonului lui *Psyche* un aspect dur, cu nu-

duri prea mult colorate în roşu, cu un cer prea albastru; aceste discordanţe, care îi atrăgeau deja criticile acerbe ale prietenilor lui Michelangelo, au fost mai curînd agravate prin restaurarea lui Maratta[16]. Tema lui Psyche nu avusese pînă atunci nici o reprezentare de anvergură; putea simboliza destinul sufletului. Ea a devenit suportul unei celebrări complete a lui Eros şi a puterilor sale[17]; avem de-a face cu un tratat în imagini al „dragostei", asemănător lucrărilor de filosofie modernă care începeau să se răspîndească. Într-un decor triumfal, olimpul în sărbătoare o primeşte pe Psyche la capătul aventurilor sale. În triunghiuri „răpirea" lui Ganimede, vizita lui Amor la graţii, pentru care se cunoaşte un desen plin de farmec, şi un mare număr de motive de o invenţie agreabilă fac un florilegiu al iubirilor mitologice. Compoziţia ilustrează, prin legendă, mişcările dorinţei şi ale voluptăţii universale; este strălucirea amoroasă a Olimpului aşa cum o concepea altădată Poliziano[18]. Ea luminează preocuparea care orientase într-un mod în cele din urmă aproape exclusiv arta lui Rafael; umanitatea *sub specie amoris* şi întoarcerea la formele arhaice ca fiind cadrul cel mai apt pentru a fi înzestrat cu imaginea lui[19].

Arta lui Rafael dădea astfel o nouă demnitate epicureismului curţii lui Leon al X-lea. Cu mai multă maturitate şi probabil cu mai mult cinism, acest mediu voluptos şi plăcut revenea, după patruzeci de ani, la temele *Banchetului* lui Ficino care descria acordul între dragostea divină şi Erosul terestru; această fericită fatalitate a vieţii umane, magnetizată prin revelarea Frumosului, devenea realitate. Geniul artistului era apt să reconsidere întru totul experienţa umană. Desenul său asimilează toate formele fără să se lase dominat de nici una; însăşi substanţa artei antice se poate astfel combina cu sensibilitatea modernului; astfel, tot ceea ce există delicios în lume va fi ocrotit şi înnobilat[20]. Această forţă organizatoare care nu mai lasă nici un element inert şi inutil, nu cunoaşte nici o dizgraţie iremediabilă



Scanned with OKEN Scanner

și tinde să șteargă orice opoziție între sensibil și inteligibil, între pămînt și cer. De unde multiplicarea temelor în care apare fericirea sufletului împăcat. *Sfînta Cecilia* (Pinacoteca din Bologna) din 1516 ar fi provocat, după legenda vasariană, uimirea, disperarea și moartea lui Francia cînd a văzut tabloul pentru prima oară. Compoziția în dublu registru, pe care Rafael o exploatase din primele sale opere și la Stanza della Segnatura, reapare: muzica terestră reprezentată prin sfînta Cecilia a abandonat unul cîte unul toate instrumentele sale, ea renunță chiar la orgă care îi va scăpa din mîini și îngrămădirea de instrumente de muzică inutile constituie într-un prim plan inert o frumoasă natură moartă, care revine la Giovanni da Udine[21]. După formula acum dragă lui Rafael, privirile personalităților determină liniile principale. Sfîntul Paul meditativ — în care se regăsește tipul „filosofului" atît de des introdus de florentini în compozițiile lor — examinează viorile și cimbalele fără întrebuințare, Magdalena fixează spectatorul ca pentru a-l interoga la rîndul său, sfîntul Augustin îl privește pe sfîntul Ioan Evanghelistul, al cărui chip blond înclinat într-o atitudine de strălucitoare visare, de tip cu totul giorgionesc, ne face o clipă să ne gîndim la *Concertul* de la Muzeul Pitti. Aceasta este ca o „disputatio" în act, pe muzică sacră. Alegerea celor patru sfinți nu este indiferentă: ea reunește, ca o prescurtare a misticii afective, personajele cele mai evocatoare ale filosofiei creștine a dragostei și ale forțelor extazului. În mijlocul acestor sfinte personaje, Cecilia reprezintă trecerea la muzica superioară. Dalmatica și turbanul fac din ea un fel de magiciană care ar fi renunțat la farmece: privirile sale traversează spațiul și contemplă, printre norii deși întredeschiși, „cantoria" celestă, unde nu se mai găsesc copiii turbulenți ai lui Donatello și nici micii cîntăreți din Quattrocento. În acest grup atent și inspirat pe care îl animă o strălucire deschisă și ușoară, apare voluptatea sufletului care și-a găsit adevăratul său bine.

*Madona* executată pentru călugării de la San Sisto de la Piacenza şi transportată în secolul al XVIII-lea la Dresda — relevă, mai mult decît orice altă lucrare de maturitate, originalitatea lui Rafael; acesta este unul din rarele tablouri pe care l-a pictat fără ajutoare. Lumina sa dulce şi argintată este neatinsă de efectele ciudate ale lui Leonardo; seninătatea sa nu este tributară patosului lui Michelangelo[22]. Ca în mozaicurile şi sculpturile romane sau bizantine, o perdea se întredeschide în faţa viziunii celeste. Pontiful, chel ,cu chipul ars, nu îşi poate întoarce privirea de la apariţia minunată, îşi ţine mîna apăsată pe piept, mîna stîngă îl cheamă pe spectator; sfînta Barbara, chipul cel mai pur şi cel mai tandru al lui Rafael exprimă, în faţa ardorii sfîntului papă, suavitatea extazului, dar grav şi reţinut. Cei doi mediatori care îi propun credinciosului accesul la divinitate sînt fecioara cea mai pură şi bătrînul cel mai emoţionat. Taine compara acest accent just şi aceste acorduri fără cusur cu arta lui Mozart. Ceea ce înseamnă că „aceste fiinţe superioare, frumoase, sănătoase, senine, sublime"[26], nu scapă insuficienţei interpretărilor moderne decît dacă sînt legate de metafizica frumuseţii; ea impregnează arta lui Rafael tot aşa precum animă morala din *Curteanul*, opera prietenului său Castiglione[24].

Seducătoare la Rafael este adecvarea desenului în exprimarea valorilor morale, ceea ce Vasari şi Varchi vor numi „il costume"[25]. Creaţiile sale de maturitate respiră, într-adevăr, o putere de simpatie excepţională pentru nuanţele sentimentului uman. Şi aceasta este ceea ce îi permitea să fie un portretist fără egal, spre deosebire de Michelangelo care refuza această artă de complezenţă, sau de Leonardo mai preocupat să găsească o oglindă personală. Portretele lui Rafael sînt determinate de tipuri; îndeosebi în ceea ce priveşte poeţii şi oamenii de cultură, este clar că pictorul a dorit, reprezentîndu-i, să dea un stil unei atitudini umane care îi era dragă şi căreia arta sa îi putea



Scanned with OKEN Scanner

apărea ca justificarea superioară. Se regăsesc printre ei toţi poeţii şi teoreticienii noii „curtoazii". Portretul lui Bembo de Rafael s-a pierdut; un „ritratto piccolo di messer Pietro Bembo, allora che giovine stava in corte del duca d'Urbino" este semnalat în casa poetului de M. A. Michiel. Ar fi deci vorba de o lucrare din jurul lui 1506, cu puţin posterioară portretului de bărbat (Galeria Borghese), care a trecut altădată drept bustul lui Perugino şi pătrunzătorului autoportret de tinereţe care poate fi datat între 1504—1505 (München)[26]. O scrisoare a lui Bembo către Bibbiena, 15 aprilie 1516, anunţă terminarea unui portret al lui Tebaldeo. El îl consideră — cel puţin pentru asemănare superior celui al lui Castiglione şi îi face elogiul cu aceste cuvinte: „El seamănă mai mult cu prietenul nostru decît cu el însuşi". Trebuie înţeles că tipicul caracter al personajului se află în întregime dezvăluit, ca şi curtoazia perfectă în portretul lui Castiglione. Un sonet al lui Tebaldeo în onoarea lui Rafael a fost fără îndoială scris cu această ocazie[27]. Despre această lucrare pierdută ne putem face fără îndoială o idee vagă datorită unei copii; un chip cam inert se prezintă sub boneta neagră; doar ochii duioşi, gura subţire contribuie la expresie[28]. Această figură visătoare pare să se regăsească în profilul de poet încoronat, cu nasul scurt, cu barbă blondă, care apare în dreapta Parnasului. Printre locuitorii muntelui sfînt, Tebaldeo este singurul modern expres menţionat de Vasari[29]. Tebaldeo, multă vreme ataşat curţii din Ferrara, apoi trecut în 1513 în mediul roman, unde Colocci şi Leon al X-lea par să îl aprecieze, nu este un poet foarte captivant; o vie prietenie îl leagă însă de Castiglione şi de Rafael şi aceştia găseau la el motive profunde de ataşament. Epitaful lui Tebaldeo, care a murit bătrîn şi în mizerie, în 1537, luminează în acelaşi timp personalitatea sa cam slabă şi tipul de spirit care îl reprezenta pentru Rafael şi prietenii săi;

*Cunctarum ignarum rerum vixi: una poesis atque amor; illa parum nota mihi, hic nimium*.*

Dragostea şi poezia erau singurele ocupaţii demne de aceşti clerici şi gentilomi hrăniţi cu literatura enervantă a neo-platonismului. Atitudinea lor esenţială era un fel de dezinvoltură melancolică, din care portretul lui Rafael avea să-şi extragă dulceaţa şi puterea de atracţie[30].

Portretul lui Castiglione este şi mai semnificativ. El este datat prin epistola lui Bembo din aprilie 1516. Într-o scrisoare către Alfonso d'Este din septembrie 1519, ambasadorul povesteşte prinţului său că Rafael lucra la o „efigie" a lui Castiglione, dar mai curînd decît un al doilea portret, trebuie să fie vorba de un model pentru medalia scriitorului. Cu profilul spre dreapta, aceasta prezintă, pe revers, imaginea lui Apollo izgonind umbrele nocturne, purtînd inscripţia: *Tenebrarum et lucis*[31].**

Tabloul de la Luvru nu este mai puţin elocvent. Imediat celebru şi copiat de mai multe ori, acesta este unul din portretele cele mai împlinite ale Renaşterii. Vesta scurtă cu mîneci din catifea gri pe care trec cîteva reflexe uşoare, poartă un plastron plisat de o albeaţă perfectă. Fondul vag pe care se decupează o bonetă la ultima modă, este luminat cu o pată de lumină spre dreapta care permite să se dea valorilor prin uşoare contraste o justă intensitate. Mîinile se retrag în josul pînzei. Arbitrul gustului are barbă, mai des întîlnită sub Leon al X-lea decît sub Iuliu al II-lea. O privire calmă, judicioasă şi sensibilă, a cărei inteligenţă şi putere de atracţie Rafael a pătruns-o domină acest tablou, atît de puţin încărcat, atît de echilibrat în distincţia acordurilor sale, tablou pe care Rubens îl va copia şi va face după el o schiţă. Niciodată, probabil, acordul între elementul spiritual şi elementul fizic, aproape întot-

---

* Am trăit fără să cunosc nimic: numai un simplu lucru, poezia şi iubirea; pe aceea am cunoscut-o puţin, pe aceasta peste măsură.

** Stăpînul întunericului şi al luminii



Scanned with OKEN Scanner

deauna descoperit cu greu la Michelangelo, nu a fost obținut cu o ușurință atît de aptă să convingă[32]. Aceasta pentru că Rafael expune un tip de umanitate ce îl interesează făcînd portretul unui prieten care reprezintă pentru el cultura din Urbino, din Florența și din Roma sub aspectul ei de perfecțiune.

Cartea *Curteanului* a fost redactată din 1514 pînă în 1518 (ea nu a fost editată decît în 1528). Convorbirile despre *Perfectul curtean* din ea sînt plasate în cadrul ținutului Urbino, sub domnia lui Guidobaldo, după vizita lui Iuliu al II-lea, în septembrie 1506, la întoarcerea din Bologna[33]. Un sfert de secol după *Convorbirile camaldoliene*, atît de revelatoare pentru preocupările florentine, aceste conversații „urbinate" definesc prin intermediul lui Bembo, Bibbiena și al interlocutorilor lor, un ideal de perfecțiune umană, în același timp estetică și morală, ce reprezintă o secularizare completă a temelor Academiei florentine. Acesta este idealul neo-platonician fără teologia lui Ficino, rafinamentul omului cult care nu poate justifica calitățile de eleganță și de curtoazie la care aspiră decît printr-un principiu metafizic, cel al dragostei. În cartea IV Bembo adaptează la problemele educației moderne temele ficiniene, cu o noblețe și o căldură cu totul deosebite. Sinteza propusă stabilește orice activitate a sufletului între dragostea care „nu este decît o anumită dorință de a se bucura de frumusețe" și însăși frumusețea acestui „fluid care emană din bunătatea divină". S-a revenit chiar la termenii *Banchetului*, a cărui supraviețuire era astfel asigurată în secolul al XVI-lea[34]. După discursul înflăcărat al lui Bembo despre „il sacro furor amoroso", se stabilește o scurtă discuție pentru a se ști dacă femeile pot fi destul de eliberate de pasiuni pentru a avea acces la un mister pe care îl reprezintă Platon, Socrate și Plotin și, printre sfinți, sfîntul Francisc, sfîntul Paul și sfîntul Ștefan. Unul dintre interlocutori răspunde că „Socrate însuși a recunoscut că toate misterele dragostei i-au fost relevate de către Diotima" și îngerul care l-a ră-

nit pe sfîntul Francisc cu focul dragostei a putut tot astfel să inițieze anumite femei „ca sfînta Maria-Magdalena".

Locul acordat artelor, instrumente ale culturii superioare și vehicule ale dragostei, nu este mai puțin remarcabil; curteanul împlinit trebuie să posede arta muzicii și „să aibă cunoștință de arta de a picta" (I, cap. XLIV). În discuția despre tipul unui „paragone" între meritele picturii și ale sculpturii, contele Canossa definește țelurile picturii în funcție de Rafael și le exaltă clar în detrimentul lui Michelangelo, sculptor-tip, ca arta universală prin excelență grație clarobscurului, perspectivei, culorii[35].

Concepția pur imitativă a artei, pe care pare să o implice această strălucitoare evocare, se plasează în interiorul unei succesiuni de efecte cu accent expres neo-platonician și ficinian; „Acest fluid ... se răspîndește asupra tuturor ființelor create, ca lumina soarelui, dar cînd el întîlnește un chip bine proporționat și format dintr-un fericit acord de tonuri, susținute de lumină și umbră și printr-o distanță și o limită potrivită a liniilor, el se revarsă acolo cu întreaga sa frumusețe și ființa care primește strălucirea este iluminată și împodobită cu o grație și o splendoare admirabile, ca cea a razei soarelui care traversează un frumos vas de aur elegant și nuanțat cu pietre prețioase. El atrage prin plăcerea ce o degajă privirile oamenilor și prin ele se imprimă în suflet, îl emoționează, îl încîntă cu dulceața sa și prin această acțiune puternică, întreține dorința sa" (IV, cap. LII).

Ne aflăm într-un punct de echilibru remarcabil între metafizica frumosului și conștiința condițiilor sale fenomenale[36]; și aceasta este ceea ce corespunde exact poziției lui Rafael. El s-a explicat în această privință în binecunoscuta scrisoare adresată în 1516 lui Castiglione: „Pentru a picta o femeie frumoasă, aș avea nevoie să văd mai multe, cu condiția ca Domnul nostru să fie de față pentru a mă ajuta să o aleg pe cea mai perfectă. Dar dat fiind raritatea unor buni arbitri și a



Scanned with OKEN Scanner

frumoaselor femei, recurg la anumite idei care se arată spiritului meu. Dacă ea are o oarecare valoare artistică, nu aș îndrăzni să o zic, dar mă străduiesc să i-o dau"[37]. „Ideea" astfel concepută este o intuiție a imaginii perfecte, pe care experiența nu o conține. Distanța între lumea sensibilă și cea a „ideilor" este depășită prin ardoarea dragostei. Acest interval, în care sufletul cunoaște un fel de clipă de răgaz, este legată pentru Michelangelo de o adevărată angoasă, pentru Rafael de o încredere strălucitoare. Printre schițele destinate *Triumfului Sfintei Taine*, în cursul anului 1509, el a aruncat ciornele a cinci sonete de stil petrarchist, care se cred a fi destinate unei doamne romane, poate „Fornarina"[38]. Dragostea are deschidere spre inefabil, dar pentru Rafael sacrul luminează profanul și nu îl dizolvă:

*Come non podde dir arcana dei*
*Paul come disceso fu del cielo,*
*Cosi il mio cuor d'un amoroso velo*
*A ricoperto tutti i penser mei...*

„Precum n-a relevat misterele divine
Paul, cînd cobori din ceruri,
Așa și inima-mi cu al iubirii văl
Acoperit-a gîndurile-mi toate..."

Neliniștile delicioase ale iubirii omenești nu sînt decît o prefigurare a fericirilor iubirii divine. Într-o pagină revelatoare, Bembo le descrie ca o consumare a corpului care desăvîrșește fericirea voluptoasă a sufletului, asemenea rugului lui Hercule, tufișului arzător al lui Moise, carului de foc al lui Ilie[39].

Rafael părea să împlinească în viața sa și prin opera sa triumful *Erosului platonician*. Legenda a pus stăpînire de timpuriu pe iubirile sale[40]: Vasari le va face un loc vast în biografia tînărului erou asupra căruia cerul acumulase „infinita bogăție a comorilor sale și a grațiilor sale": „Fu Raffaello persona molto amorosa ed affezionata alle donne e di continuo presto ai servizi loro"; el a atribuit moartea sa prematură abuzului de aceste plăceri[41].Dar artistul se prezintă de asemenea, prin gentilețea, *cortesia*, liberalitatea sa, ca

însuși modelul unei sociabilități delicioase; o adevărată curte îl însoțea: „In somma non visse da pittore ma da principe". În jurul lui Rafael domnea o atmosferă în același timp inspirată și senină; „Toți cei care lucrau în tovărășia sa se simțeau uniți într-o bună înțelegere, astfel încît gîndurile rele se ștergeau la vederea sa". Niciodată nu s-a văzut, adaugă istoricul, o tovărășie atît de armonioasă. Acest grup unit prin afecțiunea maestrului și idealul comun este ca replica „Academiei platoniciene", bazată pe dragostea și pe *consensus* al spiritelor[42]. Acesta este un episod nou din viața atelierelor, cum reuniunea de la Careggi fusese în viața intelectuală.

Exista la Rafael o umanitate simplă, fără nici o pretenție la ermetism și nici o formă de dispreț. Vasari amintește cu admirație cît respect avea elevul lui Perugino pentru vechiul său maestru și pentru toți cei cărora le datora ceva[43]. Analiza stilului lui Rafael va fi deci condusă pornindu-se de la reformele succesive ale manierei sale, adică de la întîlnirile cu Leonardo, apoi Michelangelo (Vasari îi omite pe venețieni) care au suscitat modalitățile succesive. Geniul lui Rafael și puterea de sinteză, aptitudinea de a asimila „quello che gli parve secondo il suo bisogno e capriccio, cioè un modo mezzano di fare cosi nel disegno come nel colorito; e mescolando col detto modo alcuni altri, scelti delle cose migliori d'altri maestri, face di molte maniere una sola che fu poi sempre tenuta sua propria"[44]. Ne aflăm în inima problemei artei „clasice"; Vasari este constrîns să recunoască că i-a trebuit lui Rafael o „grație" unică pentru a reuși astfel să totalizeze într-o oarecare măsură stilurile și să culeagă din ele esențialul. Efortul umaniștilor, susținuți de ipoteza platonismului, viza la fel să facă suma cunoașterii umane și să o aducă la cîteva evidențe simple; Rafael îi concepuse, într-un cuvînt, exemplul și îi dăduse imaginea în Stanza della Segnatura. Întreprinderea sa artistică este paralelă; ea constă în unificarea vieții spiritului prin frumusețea universală a desenului. Vasari



Scanned with OKEN Scanner

exprimă cam naiv că ea presupunea o asimilare constantă a formelor semenului; „Măreția acestui om îi permitea să întrețină desenatori în întreaga Italie, la Puzzoli și chiar în Grecia, pentru a-și procura tot ceea ce putea servi artei sale“[45]. A avut sentimentul miracolului; Rafael depășea umanul prin perfecțiunea de om și de artist, „dell' arte e dai costumi insieme“. S-a povestit că tabloul destinat pentru Santa Maria dello Spasimo (Muzeul Prado) nu a ajuns la Palermo decît după o salvare pur și simplu miraculoasă. Cînd Rafael a murit în vinerea sfîntă din 1520, trimisul ducesei de Mantova nu a ezitat să vorbească despre un semn ceresc asemănător celui care a însoțit moartea lui Cristos; palatul Papei s-a crăpat și a fost cît pe ce să se năruiască[46]. Vasari nu va găsi alte cuvinte pentru a-l prezenta decît cel de „zeu muritor“ coborît pe pămînt, zeul „grației“, Eros devenit pictor[47].

## II. MĂREȚIA LUI LEONARDO: TRIUMFUL LUI HERMES

*Imago veneranda del mio Vinci*
*Che in Delo e in Creto e Samo mai non era**
(Giovanni Nesi, *Poema visione*, cîntul XII)

Seducția lui Rafael era făcută din farmec și simpatie, cea a lui Leonardo se asemăna mai curînd cu o fascinație intelectuală. Toate sursele indică acest lucru. Din timpul tinereții sale — adică înaintea plecării la Milano — Leonardo îi uimea pe florentini prin invenții surprinzătoare în toate domeniile; tablouri care creau un fel de halucinație; proiecte cutezătoare, pentru a forța natura, a netezi munții, a regla apele, a dezminți greutatea. El avea o putere de raționament atît de imperioasă *una demonstrazione si terribile*, încît nimeni — spune Vasari — nu-i rezista. El a conceput în special un proiect pentru „a înălța Baptisteriul

* Venerată imagine a lui Vinci al meu / De negăsit la Delos, în Creta și în Samos.

Sfîntului Ioan și a-l ridica lăsîndu-l intact". „Era atît de convingător încît aceasta părea posibil, chiar dacă fiecare, odată plecat, își dădea seama singur de imposibilitatea acțiunii"[48]. Această anecdotă binecunoscută nu poate, în orice caz, decît să se refere la a doua vizită florentină, după 1501, atunci cînd Soderini și prietenii săi i-au încredințat lui Leonardo sarcina de a conduce canalizarea rîului Arno și par gata să îl urmeze în inițiativele sale cele mai de necrezut. Încercările de zbor cu aripi aparțin poate aceloraşi perioade. Leonardo a rămas, în amintirea florentinilor, omul himerelor, dar al celor care dau preț artei și vieții.

Întoarcerea la Florența, în 1501, l-a repus pe Leonardo în contact, ca în tinerețe, cu prietenii de la Academie și mediul notabililor umaniști. El îl cunoștea desigur de multă vreme pe Bernardo Rucellai, care fusese trimisul Florenței în Lombardia, în 1481 și, ca reprezentant permanent, în 1484; sub regimul Soderini, Bernardo reunea tot ceea ce supraviețuia din „intelectualii" mediceeni. Leonardo a lucrat pentru el; într-o culegere despre mașini a lui Lorenzo della Volpaia este vorba despre „uno stromento che mandò Leonardo da Vinci a Bernardo Rucellai" și s-a regăsit urma roții hidraulice despre care este vorba în manuscrisul G (către 1510)[49]. Leonardo descinde la Florența în 1508, la Piero di Braccio Martelli, care era discipolul cel mai fidel al lui Francesco da Diacceto și, împreună cu el, unul din familiarii grădinilor Rucellai[50]. Gloria sa se va formula în mediile savante în același timp ca și în mulțime. Puțini artiști vor scăpa fascinației operelor sale și personalității sale. Singura opoziție de care s-a izbit net a fost aceea a lui Michelangelo; ea s-a declarat, se pare, în cursul anilor 1503—1504. Cu un spirit pe de-a-ntregul florentin, Soderini îi pusese în concurență cerîndu-le să colaboreze la decorul noii săli a Palatului Senioriei: Leonardo a fost însărcinat cu *Lupta de la Anghiari* și Michelangelo cu *Lupta de la Cascine*, singura lor tentativă în pictura istorică[51]. Leonardo făcuse parte, împreună cu Giuliano da Sangallo, din juriul care trebuia să decidă



Scanned with OKEN Scanner

așezarea lui *David*, a cărui imagine o reproduce unul din desenele sale[52]. Însuși Michelangelo a urmat lecțiile de anatomie ale lui Leonardo la spitalul de la Santa Maria Novella[53]. Dar istoricii din secolul al XVI-lea vor vorbi în cele din urmă de „o mare inimiciție între Leonardo și Michelangelo". „Anonimul Gaddiano" a povestit anecdota discuției lor relativ la Dante, unde se ghicește o animozitate violentă din partea lui Michelangelo[54]. După Vasari, favoarea de care se bucură Michelangelo pe lîngă Leon al X-lea ar fi fost în 1516 o rațiune decisivă pentru Leonardo de a părăsi Italia și de a merge la curtea lui Francisc I[55]. Faptele sînt mai puțin clare; dar însemnările denigratoare ale lui Leonardo despre tehnica esențială materială a sculpturii, par să fi fost redactate ca reacție contra pretențiilor tînărului Michelangelo; violenta apărare a sculptorului trebuie să fie un răspuns mai vîrstnicului său confrate[56].

Toate aceste date indică rivalitatea între cele două personalități și nu doar ciocnirea a două temperamente. Către 1502—1504 Leonardo avea cincizeci de ani, Michelangelo nu avea încă treizeci. Aspirau amîndoi să pună capăt epocii precedente. Puteau amîndoi să se considere ca reprezentanții culturii florentine cea mai elevată și conflictul lor nu făcea decît să precizeze aspirațiile contrare care o alimentau. Leonardo nu se mai mulțumește cu tradiția desenului și dezvoltă ideea unei „științe" opusă sintezei umaniste. Michelangelo menține întîietatea primului desen și nu concepe o artă care rupe cu antichitatea; el a reacționat la criza „piagnone", pe care Leonardo pare să o fi considerat cu dispreț ca o nebunie a călugărilor[57]; el este hrănit cu poezia și idealismul platonicienilor, aderă la o spiritualitate tot atît de inconciliabilă cu intelectualismul lui Leonardo ca și preocupările sale de plastician cu luminismul pictorului *Sfintei Ana*. Și acesta este totuși momentul cînd „non-finito"-ul și posibilitățile sale expresive îi reține în egală măsură, ca și cum cele două genii contrare s-ar fi supravegheat îndeaproape în timpul anilor lor de vecinătate la Florența[58]. Amîndoi sînt instabili:



Scanned with OKEN Scanner

Leonardo schimbă de mai multe ori protectorul şi Florenţa nu îl va putea reţine, după 1506; Michelangelo se va duce la Roma. Dar arta florentină va evolua de acum înainte în funcţie de aceste două personaje incompatibile, în egală măsură complete şi legate de întreaga sa istorie. A doua şedere florentină este cea care îl impune pe Leonardo atenţiei generale[59]. Rafael l-a cunoscut atunci, a văzut uimitoarele sale portrete, probabil pe *Sfînta Ana*; propriile sale portrete poartă doar amprenta acestora, îndeosebi *Maddalena Doni* (Uffizi). În momentul cînd execută Stanza della Segnatura, amintirea lui Leonardo este prezentă în spiritul lui Rafael[60]; în 1509, el îi va atribui lui Platon din *Şcoala din Atena* o prestanţă, o barbă lungă, un gest care sînt toate semnificative şi care de multă vreme sugerează ideea că l-ar reprezenta pe Leonardo[61]. Dacă asta a fost intenţia tînărului Santi — de fapt nici o mărturie veche nu o sprijină — cum a fost posibilă o astfel de prezentare a filosofului antic? Ce a vrut să spună Rafael, dacă nu să onoreze un artist — filosof egal cu cei mai mari înţelepţi, să amintească faptul că pictorul era unul din cei mai mari „cercetători" din toate timpurile?

Ambiguitatea lui Leonardo era din ce în ce mai evidentă şi surprindea din ce în ce mai mult. *Sfînta Ana* atrage mulţimea; lucrările din marea sală de la Palazzo Vecchio sînt începute; dar Leonardo se dedică, în jurul lui 1504, unor cercetări asupra zborului păsărilor, apoi asupra secţiunilor conice. Publicul care îl observă este deconcertat de modul său de viaţă, tot atît cît şi de îndeletnicirile sale; el manifestă o originalitate excesivă. După agentul Isabellei d'Este: „Viaţa lui Leonardo este dezlînată şi foarte capricioasă; el pare să trăiască de la o zi la alta". Semnele de nelinişte se multiplică. Dezinvoltura sa, adeseori neputinţa sa de a face faţă comenzilor, de a termina operele, au fost deseori deplînse; începe să fie acuzat de a nu mai iubi arta, de a o delăsa pentru studii de ştiinţă; „Lucrările sale matematice l-au făcut atît de pretenţios încît abia suportă să pună mîna pe o pensulă". Castiglione se va face ecoul acestor plîngeri



Scanned with OKEN Scanner

şi Vasari va denunţa mai tîrziu ideile capricioase ale artistului care studia mişcările aştrilor în loc să-şi termine pînzele[62]. Tocmai la Florenţa pare să fi evaluat cu claritate Leonardo dispersarea operei sale ştiinţifice. În primele file ale unui nou caiet, la 22 martie 1508, început la Braccio Martelli, notează că va fi „o culegere anorganică a mai multor foi pe care le-am recopiat în speranţa de a le clasa la locul lor, după materia lor"[63]. El speră deci să îşi constituie observaţiile în sistem, dar complexitatea lor şi diversitatea lor se măreşte; îi este teamă de repetările inutile, îi este teamă de obscuritate. „Sinteza" ştiinţelor necesară este tot îndepărtată. Elementele moştenite de la neo-platonismul florentin, intuiţia vieţii cosmice, precizată în tratatul despre apă, cea a „divinităţii" luminii, precizată în *Tratatul de optică* contează mai mult ca oricînd.

După a doua şedere la Florenţa se simte mai clar în notele lui Leonardo refuzul concesiilor, o lăsare mai completă în voia curiozităţilor personale şi, în acelaşi timp o amărăciune crescîndă, o critică mai aspră a neputinţei spiritului şi a iluziilor sale. În manuscrisul F (1508—1513), în paginile din *Codex Atlanticus* care datează din timpul şederii la Roma (1513—1516), se face apel la autorii savanţi care au tratat despre cosmos, dar Leonardo are sentimentul că ei nu au spus nimic sigur despre „ceea ce experienţa nu permite să se cunoască, nici să se demonstreze"[64]. Cataclismele şi violenţele naturii care distrug omul îi ocupă obsesiv imaginaţia, cu imaginea unui Vestitor androgin, al cărui deget îndreptat spre tenebre invită la participarea la mister mai curînd decît să releve un Dumnezeu[65]. Această impresie de grandoare şi de izolare a dorit să o exprime poetul umanist Giovanni Nesi, în cîntul XII din al său *Poema visione* scris către 1500, unde Leonardo figurează printre cei şapte Înţelepţi:

*In carbon vidi gia con arte intera*
*Imago veneranda del mio Vinci*
*Che in Delo e in Creta e Samo me'non era...*
Văzut-am cu creionul desăvîrşitei arte
Imaginea slăvită de Vinci întocmită
Cum nici în Delos, Creta, Samos nu aflat-am...



Scanned with OKEN Scanner

Această confruntare a lui Leonardo cu Pitagora are o semnificație precisă. La sfîrșitul secolului, Lomazzo nu va fi mai puțin clar și va oferi într-o altă analogie fondul însuși al acestei intuiții; *Leonardo*, va scrie el, *avea părul lung, sprîncenele și barba atît de lungi încît oferea într-adevăr ideea nobleței însăși a cunoașterii, ca altădată Hermes Trismegistul și anticul Prometeu*[67]. Aceasta este, într-adevăr, imaginea pe care Leonardo a vrut să o dea despre el însuși contemporanilor săi. Îmbrăcămintea lui Leonardo, barba lungă în care se amestecă buclele unui păr lăsat și el tot lung, se inspiră din tipul anticilor Înțelepți. Profilul desenat de Ambrogio de Predis se apropie de imaginea de pe plachetele de bronz a lui Aristotel care el însuși a împrumutat reprezentarea sa lui Platon, în anumite manuscrise filosofice[68]. Se recunoștea cu atît mai bine o reîncarnare a Înțelepților, cu cît Leonardo se asemăna mai exact cu busturile lor și cu portretele lor. Omagiul lui Rafael este înțeles ca restituirea modelului îndepărtat actualizat grație asemănării generice cu Leonardo și gestul degetului care se observă la creaturile maestrului florentin.

Prin trăsăturile caracterului său, ca și prin înfățișarea sa chiar, Leonardo se menține astfel, spre sfîrșitul vieții sale, în familia ideală a Înțelepților și a discipolilor lui Hermes; el se prezintă ca unul dintre acei „filosofi" ai misterului universal cu care umaniștii de la Careggi populaseră istoria[69]. Poetul neo-platonician salută deci un nou Pitagora. Înfățișarea fizică a maestrului care atingea cincizeci de ani confirmă această transfigurare finală a lui Leonardo într-o figură mitică. Frumusețea sa era celebră: „Prin splendoarea magnificei sale înfățișări, el îi înseninа pe cei mai triști", va spune Vasari. Anonimul Gaddiano evocă și „frumoasa sa statură, bine proporționată, grațioasă și elegantă" și adaugă: „Purta o mantie scurtă de culoare trandafirie care îi ajungea pînă la genunchi, într-o epocă în care mantiile lungi erau la modă. Părul lung și frumos, buclat și bine pieptănat, îi cădea pînă la mijlocul pieptului". Iată o trăsătură de

dandysm care trebuie să provină din prima perioadă florentină. Lui Leonardo îi plăcea să se singularizeze[70]. Un mare număr din desenele sale ne fac să ne gîndim la auto-portrete sau la auto-caricaturi unde, de-a lungul carierei sale, el și-a scrutat propria sa imagine și s-a luat pe sine adeseori, se pare, ca tip ideal[71]. În jurul lui 1500 fizionomia lui Leonardo și-a găsit tipul său definitiv și exemplar: sangvina de la Windsor, executată de Ambrogio de Predis spre sfîrșitul secolului al XV-lea, îi arată profilul nobil, părul și barba lungi, care îi impresionau atîta pe contemporani; autoportretul de la Torino îl reprezintă atent și pătrunzător către 1512[72].

Fără îndoială că Leonardo a vrut să arate Occidentului un Înțelept de un nou stil. „Se povestește că trecînd prin piața de păsări, el le scotea din colivie, plătea prețul cerut și le lăsa să-și ia zborul pentru a le reda libertatea pierdută". Această anecdotă nu este, fără îndoială, inventată; dar ea reia foarte exact o trăsătură a lui Pitagora, despre care Plutarh relatează aceeași dragoste pentru animale și aceeași grijă pentru cruțarea vieții lor[73]. Avem de a face cu ceva mai mult decît o coincidență, căci există multiple dovezi despre interesul acordat de Leonardo Înțeleptului din Samos. În textele pe care le posedăm Pitagora nu este menționat decît o singură dată într-o „farsă" despre metempsihoză. Dar s-a văzut cîtă importanță avusese, din 1480, pentru Leonardo, discursul despre cosmos atribuit lui Pitagora de Ovidiu[74]. El i-a atribuit diatribe contra alimentației cu carne și afirmarea legii armoniei în natură care trebuie să fondeze o morală: eliberarea păsărilor captive vine din aceeași sursă. Este deci permis să ne gîndim că exista la el o imitare conștientă a lui Pitagora sau, cel puțin, o imitare a ceea ce reprezenta figura semi-legendară a maestrului lui Platon. Aluzia lui Nesi la Samos se justifică astfel de la sine. Contemporanii au simțit că originalitatea lui Leonardo era puțin în afara obiceiurilor Occidentului. Un călător florentin compară spontan o sectă — sau un trib — vegetariană din Indii cu „Leonardo al nostru"[75]. În

măsura în care informațiile despre Asia deveneau mai precise, Leonardo a arătat interes pentru artele orientale: gustul pentru exotism, care se manifesta la Florența în jurul lui 1460—1480, și care dădea culoare și umanismului Academiei, și-a găsit întreaga rezonanță la Leonardo. Dragonul, bătălia fantastică, peisajul văzut de pe lună, peisajele geologice nu au deloc echivalent decît în pictura chineză; arabescurile fără sfîrșit au legături precise cu ornamentele musulmane[76]. Iată un aspect al personalității lui Leonardo dificil de investigat. Dar această disponibilitate față de exotism[77] apare ca o expansiune a ciudățeniilor din tinerețea sa; găsim ideea unui universalism de acest ordin în curentele de gîndire „pitagoriciene" și „ermetice". În acest sens Leonardo și-a compus încetul cu încetul figura și legenda lui s-a materializat.

## III. TRAGEDIA LUI MICHELANGELO: TRIUMFUL LUI SATURN

*Mulți îl consideră orgolios, alții excentric și nebun.*
CONDIVI

Michelangelo a fost, în acest sens, *ultimul florentin*. El reunește toate generațiile și toate aspectele cetății toscane. A cules și a trăit toate contradicțiile Florenței în toate domeniile[78]. Protejat de Medici, Michelangelo a rămas întreaga sa viață legat de ei; Lorenzo di Pier Francesco îl susținea către 1500; Leon al X-lea și Clement al VII-lea l-au folosit pe rînd. Avea totuși un anumit fanatism „republican"; revine la Florența cînd Senioria a fost restaurată de Soderini în 1502, și joacă un rol politic de prim plan în criza finală din 1528 pînă în 1530, care a opus Republica forțelor Imperiului și ale Papalității[74]. A părăsit orașul său natal cînd acesta și-a pierdut complet independența. Cultura sa este plină de elemente greu de conciliat. Ieșit de la vîrsta de cincisprezece ani din atelierul lui Ghirlandaio, a fost admis pe lîngă Lorenzo, răsfățat de el, l-a cunoscut, în grădina de la San Marco, pe Bertoldo și la masa din palatul Medici se întreține



Scanned with OKEN Scanner

cu Poliziano și cu Landino. La mijlocul secolului al XVI-lea el conservă amintirile unei alte epoci unde arta antică, Dante, umanismul neo-platonician erau surse indisociabile. Avea douăzeci de ani în clipa crizei „piagnone". Reacția sa a fost de a fugi; Michelangelo nu poate deci trece drept un sectant al lui Savonarola, dar vechii istorici au notat impresia făcută asupra spiritului său de predica acestuia, pe care a putut să o audă înainte de 1494, apoi timp de cîteva luni în 1496[80]. Cincizeci de ani după „martirizarea" fratelui, va urma cu interes mișcarea Reformei catolice, în cercul marchizei de Pescara, unde retrăia ceva din mistica reformatorului[81]. Dar în timpul întregii perioade intermediare, Michelangelo va rămîne legat de reprezentanții umanismului platonician cum fusese cu Poliziano și cu Landino înainte de 1494. În 1519 a fost unul din semnatarii petiției adresată lui Leon al X-lea de *Accademia platonica rediviva* pentru a cere aducerea rămășițelor pămîntești ale lui Dante la Florența. Unul din membrii acestei instituții era Francesco da Diacceto. Cînd s-a fixat definitiv la Roma, după 1534, sculptorul a intrat în contact cu vechi elevi ai lui Diacceto; în dialogul lui Gianotti, unde el este prezentat ca o autoritate în problemele dantești, unul dintre interlocutorii săi este Francesco Priscianese, editor, în 1544 al *Banchetului* lui Platon cu comentariu de Ficino[82]. Aceste frecventări sînt un indiciu sigur. În 1519 Diacceto fusese ales de cardinalul Giulio de Medici pentru a pronunța discursul funebru al lui Lorenzo, duce de Urbino. Discursul, care a obținut un viu succes, este cunoscut: el amintește orațiile pioase ale umaniștilor de la Careggi în confreriile din Quattrocento, cel puțin în acest sens el adaugă la cîteva elogii personale un expozeu al doctrinei platoniciene despre omul-rezumat al lumii și nemurirea sufletului, adică starea de pură contemplare atinsă prin separarea finală a corpului muritor[83]. Pare natural să se regăsească aceste teme în „concetto"-ul din capela Medici: asocierea lor însăși și articularea pe care le-a dat-o artistul indică sursa umanistă.



Scanned with OKEN Scanner

Mormîntul lui Iuliu al II-lea, așa cum fusese conceput în 1505 și plafonul Sixtinei erau ca și amplificarea „romană“ a acestor teme. La capela de la San Lorenzo se subliniază o reîntoarcere la tipurile florentine în același timp cu punerea în valoare a temei *Învierii*[84]. Arhitectura reia ansamblul asemănător lui Brunelleschi, dar ansamblul membrurilor întărite și cele subliniate prin elementele de *pietra serena* contribuie la tensiunea întregului. Mormintele murale ale celor doi „duci“ amintesc edificiile parietale din Quattrocento, dar etajele devin locuri distincte, locuite de forțe care precizează figurile suprapuse. Conform convingerii lui Michelangelo, „ducii“ trebuiau să fie înălțați pînă la rangul de tip: armurile amintesc fără îndoială titlul de „patricieni“ romani primit de căpitani în 1513, dar ei încarnează două forme ideale ale umanității: iovianul activ și saturnianul contemplativ. Sub ei, cele patru alegorii ale Timpului dau o valoare universală compoziției și descoperă în același timp atitudinile și neliniștile sufletului uman supus cursului timpului. Pentru prima oară, sentimentul de nenorocire și de neliniște umană apare în torsiunea formelor și instabilitatea pozițiilor. Figuri de fluvii erau prevăzute sub soclul mormîntului. *Sclavii* de la mauzoleul lui Iuliu al II-lea au putut trece rînd pe rînd drept captivi sau simboluri ale Artelor; la fel, s-a pus întrebarea dacă fluviile mormintelor mediceene erau aluzii la rîurile lui Hades — ceea ce ar sublinia în stil neoplatonician zona inferioară a lumii, domeniul infernal al pasiunilor deasupra căruia se află situați ducii — sau dacă ele ar reprezenta doar rîul Tibru, sau rîul Arno — , luate ca simboluri ale autorității temporale a Medicilor. Aceste valori simbolice nu se exclud poate unele pe altele și practica dublului sens, familiară lui Michelangelo, invită mai curînd să se unifice interpretările opuse pînă la a se alege între ele. Deasupra monumentelor erau prevăzute picturi cu o dublă evocare a „șarpelui de aramă“ și într-o a treia lunetă *Învierea lui Cristos* din care au rămas desene superbe[85].



Scanned with OKEN Scanner

Evenimentele din 1527—1530, criza politică, clătinarea Bisericii, eşecurile personale nu au putut decît să agraveze la Michelangelor sentimentul nefericirii condiţiei umane şi al inextricabilelor contradicţii. Dar dorinţa de a le reprezenta într-o oarecare măsură totalitatea într-o operă imensă îl inspiră din nou în *Judecata de apoi*. Comparaţia cu plafonul capelei este suficientă pentru a se arăta cît a resimţit Michelangelo pesimismul Renaşterii după ce i-a slăvit aspiraţiile încrezătoare. Ca Signorelli în 1500, el suspendă spectacolul *Judecăţii de apoi* deasupra unei generaţii neliniştite. Dar, conform unei atitudini care îi vine, în fond, de la formaţia sa florentină şi de la legăturile sale umaniste, accentul cade în acelaşi timp asupra universalităţii tragediei — de unde structura „cosmică" a operei — şi mişcărilor specifice ale sufletului — ale cărui aspecte vor fi toate reprezentate, de la cufundare la extaz. Armatura arhitecturală a Sixtinei se pierde: personajele sînt proiectate într-un spaţiu vid şi fără profunzime; ele sînt luate într-un vast curent circular al cărui centru este Cristos[86]. Mişcarea se impune sub forma elementară a unui suflu volburos. Rotaţia sa irezistibilă aduce forme masive care par şi mai îngreunate de culorile livide şi contrastele simple ale frescei. Dar motivul ascensional, eliberarea greutăţii, capătă întreaga sa valoare poetică; el este dus pînă la *fortissimo*, ca într-un cîntec coral la maximum de sonoritate. În partea stîngă, fiinţa scapă puterilor răului care se văd aşezate în caverna centrală, în partea de jos a frescei: aceasta nu este gura Infernului, ci grota materiei şi a fatalelor iluzii terestre. Gheena este, într-adevăr, indicată la stînga prin raza de lumină roşiatică, peste mareea pe care o traversează Charon. Una din reprezentările cele mai frumoase şi cele mai semnificative din ansamblu este fără îndoială acest suflet încă repliat pe enormii săi muşchi, cu picioarele împiedicate, care se ridică minunat spre înălţimi, cu chipul devorat şi îngălbenit de extaz.

În lunga şi impresionanta sa bătrîneţe, Michelangelo va lăsa să apară din ce în ce mai clar cele

două resorturi ale geniului său: sensul energiei ascunse în formele artei — care se inspiră din opera sa de arhitect — și chinul mîntuirii, pe rînd favorizat și întîrziat de pasiunea frumuseții — cu care el își umple poeziile. În proiectele pentru fațada de la San Lorenzo, al cărui punct de plecare erau modele de la San Gallo, în vestibulul de la Laurențiana, în ansamblul compus pentru piața Capitoliului, la cupola Sfîntului Petru, insistența este tot mai mare pe elementele care se ciocnesc cu efort; arhitectura se încarcă cu efecte dramatice noi, uneori anti-clasice, în același timp ea se amplifică[87]. Aproape numai neliniștea interioară inspiră poeziile artistului; el a scris întotdeauna poezii. Condivi chiar povestește că de-a lungul unei întregi perioade nu a făcut decît să citească pe poeți și să facă sonete[88]. Dar poemele sînt mai ales numeroase din 1534. Ele nu trebuie considerate separat. Sînt ca și jurnalul afectivității artistului în legătură strînsă cu obsesiile și emoțiile vieții sale creatoare. Sonete și madrigale sînt pline de ecouri ale tradiției toscane a lui Dante, Petrarca, Lorenzo, dar cu un efort spre nuditatea expresiei în mijlocul de forme și imagini învăluite și adeseori „concettiste"[89]. Opozițiile tradiționale, ca cea între gheață și foc, abundă. Dar de-a lungul formulelor pe care Michelangelo nu se gîndește să le reînnoiască se conturează un circuit revelator de noțiuni-cheie. Ochiul contribuie cu prezentarea frumuseții strălucitoare, spiritul așteaptă de la ea eliberarea neliniștilor sale, dar mîna dreaptă se pune la lucru, pentru ca în cele din urmă materia să se supună idealului[90]; iată secretul lui Michelangelo. Anumite farse burlești subliniază un puternic filon de umor, el contrazice și completează angoasa materiei apăsătoare, și aspirația spre învierea spirituală care par a fi datele imediate ale gîndirii artistului. Sîntem deci tentați să reunim trăsăturile majore ale personalității sale în jurul unei mărturisiri ca aceasta:

*Nemico di me stesso*
*Inutilmente i pianti e sospir perso*[*91]

* Dușman mie însumi / Zadarnic mă deplîng și suspin



Scanned with OKEN Scanner

care îl așează dintr-o dată pe Michelangelo în făgașul psihologic, în „etosul" melancoliei saturniene; dar se prezintă cu stilul „eroic".

Personalitatea lui Michelangelo i-a umplut pe contemporanii săi de incertitudine și uimire[92]. Nici un artist nu a fost mai comentat și nu i-a derutat mai mult pe admiratorii săi. Toți recunoșteau că depășește măsura comună. Era considerat ca un autor dificil; „dacă Michelangelo dorește ca secretele sale să fie doar auzite de cîțiva savanți, eu nu mă mai ocup de ele, neaparținînd celor din urmă", scrie — nu fără gînd ascuns polemic — Ludovico Dolce în dialogul dedicat lui *Aretino*[93]. Michelangelo va fi pus de timpuriu să vorbească în dialoguri, a căror fidelitate nu este fără îndoială decît imperfectă, dar unde strălucesc cuvinte care nu au putut fi inventate de comentatori[94]. Vasari și Convivi își vor disputa onoarea de a fi adevărații săi interpreți[95] și vor da explicații diferite despre operele cele mai celebre. Istoricul trebuie să țină cont de această obscuritate — adeseori deliberată — a lui Michelangelo; dacă limitează șansele exegezei, ea furnizează o indicație prețioasă pentru portretul său. Frumusețea, pentru Rafael, era promisiunea însăși a fericirii, pentru Leonardo insistența misterului; ea devine, pentru Michelangelo, principiu de neliniște și de suferință morală. Nimeni nu a împins mai departe intuiția — atît de clar afirmată de platonicienii din Florența — că chemarea frumuseții este, prin mișcarea dragostei care se repercutează în ființa întreagă, resortul creator prin excelență, singurul demn de un suflet nobil. Dar nimeni nu a manifestat mai dureros dificultatea de a detașa frumusețea de formele sensibile și de a sublinia total dragostea[96]. El știe să meargă pînă la ultimele consecințe ale regulii după care opera de artă trebuie să răspundă la un „concetto" elevat; de unde oroarea de peisaj în genul flamand, îngrămădire de detalii fără ordine, fără „muzică", și disprețul față de portretul care nu se justifică dacă modelul nu este însăși imaginea frumuseții[97]. Arta trebuie să fie doar ordonată manifestării acesteia; orice alt scop ar fi derizoriu.



Scanned with OKEN Scanner

Munca nu are sens decît dacă ea tinde cu o ardoare și o exaltare de necrezut spre obiectul cel mai surprinzător. După ce „furor" se liniștește, vine însă îndoiala și artistul se întreabă dacă efortul său a fost pur. Însăși noțiunile care susțineau încrederea sa îi pot alimenta neliniștea. Astfel, ideea stranie dar esențială — ce pare moștenirea directă a neoplatonicienilor din Florența —după care opera de artă preexistă nu doar în „concetto"-ul ideal care stimulează și declanșează artistul, dar și în materie, în blocul de marmură care învăluie statuia. Sau, cel puțin, mișcarea artistului este astfel încît el nu poate concepe lucrurile altfel. Este ceea ce declară catrenul adeseori comentat:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto*
*Ch'un marmo solo in se non circonscriva*
*Col suo soverchio, e solo a quello arriva*
*La man che ubbidisce all'intelletto*[98].
Artistul vrednic nici un gînd nu are
ce marmura în ea nu-l încape
cu prisosință. Drum spre el își sapă
doar mîna ce dă minții ascultare.

(trad. rom. C. D. Zeletin: MICHELANGELO, *Sonete*, ed. Albatros, 1975).

Varchi, în exegeza sa, se străduie, cam greoi, să degaje de aici ideea că „Toate lucrurile pe care le pot face toți artiștii nu se află doar ritual în... materialele din care își fac operele; ele sînt acolo sub forma cea mai perfectă care se poate imagina". El remarcă legătura cu filosofia dragostei care proiectează în sufletul aproapelui însăși viața celui care iubește, dar nu punctul de plecare filosofic al noțiunii care unește „eliberarea" statuii cu interiorul καθαρσζ al artistului[99].

Lui Michelangelo nu-i plăceau cei care lucrau prea repede, ca și cum ar fi existat în virtuozitate un semn iremediabil al superficialității. El picta în marmură; cîțiva rari martori au atestat violența uimitoare cu care o ataca. Idealul formei pure necesita ca această trudă să nu fie aparentă și artistul veghea să îi șteargă toate urmele. Astfel el revenea la atitudinea artizanului care înțelege să producă un obiect finit, șlefuit, fără contraste,



Scanned with OKEN Scanner

în ciuda violenței naturii sale. Trăia, într-un cuvînt, în lucrul său, toate aceste contradicții: „concetto"-ul odată observat de spirit ar necesita o realizare imediată; în realitate, opera nu va fi făcută decît din calcule fastidioase, din eforturi, din reluări și dintr-un epuizant control al mijloacelor; dar efortul suprem al artei impune să se șteargă amintirea acestor dificultăți[100]. În acest spirit Michelangelo a distrus el însuși periodic și a ars, în ajunul morții sale, în 1564, o masă de studii preliminare. Desenele de prezentare pe teme mitologice, destinate unor prieteni, pe care le compuse între 1520 și 1540, constituie o categorie aparte: acestea sînt lucrări complete în ele însele. După 1540 Michelangelo a avut din ce în ce tendința să trateze la fel desenele sale „mistice"[101].

În atelierele formate în practica frescei se cuvenea o pregătire îndelungată prin desene precise, cu execuție rapidă. Dar există o diferență radicală între pictură și sculptură: prima, după conceperea desenul, nu oferă aceeași rezistență materială ca sculptura în cioplire directă. Atenția nu este de același ordin; există o ciocnire umilitoare între efortul mușchilor și materia indiferentă. Ne aflăm în același timp pe treapta cea mai joasă și cea mai înaltă a condiției umane: nu există cale de mijloc. La această situație specifică a sculptorului revenea întotdeauna gîndirea lui Michelangelo: ea i se părea că instalează artistul în inima însăși a realității. Pornind de aici este de înțeles mai lesne interesul lui Michelangelo pentru *non finito*. El era prea conștient de particularitățile muncii pentru a nu descoperi în ce măsură fragmentul în stare de schiță pune în valoare părțile finisate. A făcut această experiență în *tondo Doni*; detaliul imperfect subliniază perfecțiunea formelor integral realizate. Dar rămînea de descoperit rezonanța particulară a neterminatului. Într-un caz ca *Amurgul* o valoare mai generală se adaugă la valoarea artistică a *non finito*-ului: conform proiecției simbolice după care statuia este ca o prizonieră

a blocului, munca sculptorului este dezvăluită. Artistul nu a crezut că-şi trădează al său „concetto" lăsînd personajul în stadiul incomplet dezvăluit care aprofundează noţiunea[102].

Într-un *Dialog* scris în 1549 pentru a susţine superioritatea sculpturii asupra picturii, un admirator al lui Michelangelo, Anton Francesco Doni, evocă un chip meditativ şi solitar, aşezat în mijlocul marmurilor, care te face direct să te gîndeşti la *Melancolia* lui Dürer[103]. Michelangelo făcuse din arta sa un fel de asceză, unde o muncă ingrată impune sacrificiile şi provoacă uneori un comportament puţin comun. Toţi contemporanii au notat gustul său pentru solitudine şi pentru închidere în sine: el se ferea de semeni. Îi repugna conversaţia cu inoportuni. Răspunsul aspru pe care i l-a dat lui Leonardo la intrarea podului de la Santa Trinita este un reflex tip de neîncredere. Rafael de asemenea a avut să se plîngă de insolenţele sale impulsive, şi a găsit epitetul „singur ca un călău", care confirmă reputaţia lui Michelangelo. I se întîmplă acestuia să se bucure de acest lucru tot atît pe cît se plînge: „Sînt întotdeauna singur şi nu vorbesc cu nimeni", îi scrie lui Leonardo Buonarroti[104]. Vede în aceasta o fatalitate la care consimte. Este comportamentul-tip de *vir melancolicus* descris de medicină şi fundat de Ficino, în al său. *De vita triplici*, la nivelul superior al antropologiei, pentru că aceasta este, după el, condiţia naturală pentru *musarum sacerdos*[105].

Michelangelo suferea de fobii, de crize de disperare, de revolte brutale cărora toţi cronicarii le-au relatat detaliile. El avea de asemenea presentimente şi viziuni[106]. O altă trăsătură tipică a saturnianului este o propensiune la accese de umor sarcastic, pe care Michelangelo le găsea deseori. Îi plăceau enormele fantezii burleşti, ca cea de uriaş în formă de turn pe care îl imaginează pentru Florenţa şi care urmează bizarei himere a falezelor de la Carrara cioplite în chipuri de oameni. El se trata pe sine cu un umor crud, ca atunci cînd îşi descrie diformitatea, după lunile



Scanned with OKEN Scanner

petrecute pe schelele de la Sixtină. Şi dacă se reprezintă, o face atribuind trăsăturile sale capului lui Holofern sau măştii caricaturale aşezată în interiorul pielii flasce prezentată de sfîntul Bartolomeu[107]. Este deci permis să se ataşeze o valoare precisă poemului în care Michelangelo explorează cu o asprime stranie şi o abundenţă de imagini escatologice de origine bernescă lumea dezolată şi grotească în care se simte prizonier:

*I'sto rinchiuso come la midolla*
*Ne la sua scorza, qua povera e solo,*
*Come spirto legato in un'ampolla...**

Înconjurat de gunoaie gigantice, cu o viespe în craniu, cu păianjeni în urechi, sufletul inert:

*Di penne l'alma ho ben tarpata e rasa***

poemele sale bune pentru a servi ca hîrtie la băcani şi mai rău încă, se lasă cu totul în voia soartei absurde şi găseşte ca singură ieşire ruinarea mentală a sarcasmului şi a disperării:

*La mia allegrezza è la maninconia,*
*E'l mio riposo son questi disagi****[108].

Ne aflăm la opusul investigărilor formidabile unde Michelangelo cioplește munţii şi sfidează natura. „Etosul" saturnianului ignoră starea intermediară.

Pe aceste date s-a constituit figura sa istorică. Vasari îl prezintă fără ezitare ca fiind artistul suprem trimis pe pămînt de Providenţă. Biograful nu ezită să caute în aştri raţiunea acestei naşteri cvasimiraculoasă: exemplul lui Michelangelo a manifestat fără nici o îndoială posibilă, oamenilor Renaşterii, faptul că geniul este un dat al ceru-

---

* Precum în scoarţă măduva-i închisă / Tot astfel eu rămîn sărman şi singur / Asemeni băuturii într-o butelcă strînsă.

** Penajul sufletului l-am retezat şi ras

*** Căci voioşia mea este melancolia, / Odihna mea stă-n aste frămîntări.

lui[109]. Dar aceste daruri universale au ca revers solitudinea interioară și izolarea dramatică. Rezumînd esențialul prin „pensieri alti" și „maniera difficile", istoricul dezvoltă aceeași noțiune. Michelangelo pare de altfel să fi fost de timpuriu reprezentat ca melancolic[110]. O gravură atribuită lui Marc Antonio îl reprezintă aproape în vîrstă de douăzeci de ani, așezat într-un pervaz unde se decupează din profil și adormit, cu capul sprijinit pe braț[111]. Sub trăsăturile lui Heraclit, „penseroso", rezemat în coate pe blocul său, cu obrazul sprijinit în pumn, l-a introdus Rafael în fresca din *Școala din Atena*. Lomazzo îi va acorda loc de onoare, sub simbolul lui Saturn, în *Templul picturii*. Acea „terribilita" a lui Michelangelo are, în toate privințele, rezonanța precisă pe care recurgerea la noțiunea de saturnism elaborată de umanismul platonician îngăduie să fie lămurită.

## IV. EPOCA ACADEMIILOR

La sfîrșitul secolului al XV-lea Florența poseda cu istoricii săi, teoreticienii săi, filosofii săi și pur și simplu obiceiurile născute din discutarea publică a operelor, un fel de „critică de artă" mai avansată decît celelalte cetăți italiene. Nu același lucru va mai fi în secolul al XVI-lea; alături de punctul de vedere florentin contează cel al mediilor venețiene și romane devenite mai conștiente și mai avertizate. Grație cercului lui Bramante și al lui Rafael, lui Castiglione și prietenilor săi, arheologilor vitruvieni, cetatea pontificală a cîștigat, din 1515—1520, o autoritate durabilă. Ea îi dispută Florenței titlul și rolul de capitală a artelor: Michelangelo, într-un cuvînt, poate fi revendicat de Roma; și la moartea sa, în 1564, florentinii au putut să se teamă că, la fel ca și pentru Dante, ei nu vor avea relicva marelui bărbat. De unde extraordinara problemă a funeraliilor din 1564 care a marcat revanșa Florenței asupra Romei[112]. La mijlocul secolului, istoricii toscani vor fi preocupați să



Scanned with OKEN Scanner

reafirme prioritatea oraşului lor în materie de artă şi de cultură.

Cu activitatea unor amamtori ca Marc Antonio Michiel şi siguranţa critică a personalităţilor vizionare ca Aretino, Veneţia definea în ce o privea climatul său original; gloria maeştrilor săi va fi energic susţinută, nu de istorici, ci de „trattatisti" şi de polemişti. Ei apără poetica culorii contra prestigiului desenului, ca pe bunul propriu Veneţiei, dar ei sînt astfel obligaţi să susţină meritele graţiei, suavităţii, al acelui „non so che" care înalţă pictura la nivelul poeziei; în cele din urmă, literatura artistică a Veneţiei va insista mai mult decît oricare alta asupra libertăţii geniului contra tiraniei „regulilor"[113]. S-a împlinit astfel din al doilea sfert al secolului o evoluţie în care Florenţa s-a lăsat pentru moment depăşită de Veneţia. Ne putem întreba dacă această ideologie ar fi putut să se definească fără difuzarea umanismului platonician care a coincis, la sfîrşitul secolului al XV-lea, cu trezirea lumii veneţiene la litere şi ştiinţe[114]. Dar problema nu este simplă. „Mediul" veneţian a reacţionat cu preocupări poetice şi imaginative atît de diferite de propunerile toscane, încît s-a putut vedea în asimilarea temelor platoniciene şi a altora un frumos exemplu de „apărare elastică"[115]. Rolul lui Bernardo Bembo, ambasadorul Veneţiei la Florenţa în 1475 şi corespondent al umaniştilor toscani, legăturile lui Aldo Manuzio şi ale grupului său cu Ficino şi cu Academia sînt bine cunoscute. Dar literatura veneţiană acuză tendinţe care îi sînt proprii în domeniul esteticii şi în ceea ce fără încetare s-a numit „filosofia dragostei". În cele două cazuri, docţii şi mondenii se întîlnesc. Se formează cercuri care imită de departe pe cel al Academiei. Rezultă un fel de capodoperă, cu *Asolani* de Pietro Bembo, publicate în 1505, unde cîteva concepte de curte, cîteva noţiuni de pedagogie platoniciană, organizează o lume dominată de afectivitate şi reverie. Lucrările lui Pacioli apar de asemenea la Veneţia, *Divina proporzione* în 1509; acesta era punctul de plecare pentru studii,

 care vor fi numeroase, asupra proporţiilor figurii

sau în arhitectură, precum cel al lui Francesco Sansovino privitor la *Edificio del corpo humano* (1550). *De harmonia mundi totius*, de Francesco Giorgio, în 1525, constituie în această dezvoltare etapa indispensabilă a „pitagoreismului" cel mai cutezător și cel mai greu de înțeles.

Rivalitatea intelectuală între Veneția și Florența nu exprimă doar concurența anumitor grupuri, ci mai profund opoziția crescîndă a celor două sensibilități, care orientează diferit o cultură comună. În epoca Marelui Ducat, florentinii au ales mai curînd calea Romei. Vasari va scrie, de exemplu, nu fără o invidie amară, în viața lui Cristoforo Gherardi, că nu se cuvenea să se oprească la Veneția, „unde nu se ținea cont de desen și unde pictorii nu îl practicau, ceea ce nu permite să abordezi marele lucrări; și merita mai degrabă să se ducă la Roma, veritabilă școală a artelor nobile unde valoarea este mai bine recunoscută decît la Veneția"[116]. În realitate, Florența luase inițiativa unei căi noi, cu instituirea academică care i se părea proprie să susțină „noblețea" artei. Cuvîntul de *accademia* desemna, în general, orice adunare de spirite alese: el se află pentru prima oară, se pare, aplicat unui grup de artiști pe o gravură de Agostino Veneziano din 1531, intitulată *Accademia dello Belvedere*[117]. În a doua ediție a *Vieților celor mai excelenți pictori, sculptori și arhitecți...*, în 1568, Vasari va folosi cuvîntul — într-o manieră cu totul anacronică — relativ la „Școala din grădina de la San Marco", căreia îi făcuse deja un destin în prima ediție din 1550. Dar între timp, în 1563, fusese fondată, sub egida pictorului-arhitect-istoric, *Accademia del Disegno* care reunea pe toți artiștii însemnați din Marele Ducat, cu preocupări doctrinale și savante, comparabile, în domeniul Artelor, cu cele de la *Accademia fiorentina*, condusă de Benedetto Varchi (1541) în domeniul literelor[118]. Aceasta preconiza „apărarea și ilustrarea" limbii toscane și cealaltă, cea a artelor. Convergența celor două instituții este evidentă. Ele conchid evoluția care tindea să dea artiștilor ca și literaților un fel de statut oficial pentru a-i



Scanned with OKEN Scanner

sustrage definitiv din lumea „artelor mecanice"; ele vor satisface nevoia de a se constitui în doctrină principiile artei; în favoarea acestor eforturi laborioase, marile teme ale umanismului platonician își găsește cristalizarea lor doctrinală. Principiile vieții intelectuale și ale activității artistice altădată preconizate de Careggi se manifestă definitiv în climatul „manierismului"[119]. Astfel, cele ale lui Eros, Hermes, Saturn, care sînt acum familiare lumii artelor.

Academiile de tipul „Accademia fiorentina" din 1541 nu erau centre de studii filosofice, ci prin exercițiile lor literare, „doctrina dragostei" și, ca urmare, referințele platoniciene ocupau un loc important, mai ales la Florența. De la început au fost evocați Dante, Petrarca și platonicienii. Benedetto Varchi a ținut în 1541 o conferință memorabilă despre un sonet de Michelangelo[120]. Aceste manifestări coincid cu publicarea sau reeditarea unor lucrări ca *Sopra lo amore* de Ficino, în 1544. Florentinii reveneau într-o oarecare măsură la sursele lor; în opoziție cu scriitorii de la Veneția, ei rămîneau legați de o anumită elevație intelectuală, în aceste teme ușor echivoce. Către 1532, un prieten florentin al lui Michelangelo, Bartolomeo Bettini, obține de la artist un desen „reprezentînd pe Venus goală cu un Cupidon ce o sărută", pe care trebuia să îl picteze Pontormo. Era vorba de a se completa decorul unei săli unde Bronzino îi pictase deja pe Dante, Petrarca și Boccaccio, „cu dorința de a-i picta acolo pe ceilalți poeți care, în versuri și proză toscană, au celebrat dragostea". A fost ocazia faimosului desen din 1532—1533 (British Museum)[121]. Acești „poeți în versuri și proză" erau fără îndoială cei pe care îi enumeră Varchi în tratatul *De amore* (compus în 1541); Platon, Dante, Petrarca, Ficino și neo-platonicienii[122]. Cadrul căruia îi era destinată lucrarea era un fel de sanctuar profan în onoarea dragostei și Michelangelo a reprezentat divinitatea crudă despre care vorbesc poeții; Venus este întinsă în mijlocul simbolurilor ardorii, ale plăcerii și iluziei, ca puterea ambiguă a dorinței cuprinsă de propria

sa neliniște. Acest personaj rănit are o gravitate dureroasă conform accentului patetic al poemelor de dragoste ale artistului. Pe fundalul de peisaj pe care se decupează, ea este ca versiunea toscană a tipului venețian. În 1529 Michelangelo fugise la Veneția, apoi se refugiase la Ferrara, pe lîngă Alfonso d'Este. A pictat pentru el voluptoasa *Leda* (care va fi dată în cele din urmă lui Antonio Mini). În timpul acestei călătorii, artistul a văzut evident Venusurile lui Tițian și pe cele ale lui Giorgione. El tratează tema într-un spirit atît de diferit încît reacția sa pare să aibă o valoare de critică.

Simbolistica imaginilor — altă preocupare a umanismului — se îngreunează și se îmbogățește cu o dezvoltare nouă a „iconologiilor" în care arta devine un vehicul explicit și docil al cunoașterii. Florența nu mai este, în secolul al XVI-lea, centrul exegezei alegorice, așa cum era în vremea lui Poliziano și a lui Ficino și despre care Rabelais vorbește în prologul la *Gargantua*. Interesul pentru Mercur Trismegistul, pentru Magi și pentru speculațiile aferente este menținut la începutul secolului al XVI-lea de discipolul lui Ugolino Verino și al lui Poliziano, Pietro Crinito, în mijlocul grupului de la „Grădinile Rucellai"[123]. Culegerea sa de fapte curioase și de însemnări erudite este publicată în 1504. Dar în 1505 Aldo Manuzio publica *Hieroglyphica* care fuseseră cunoscute de Alberti, de Ficino, în care un alt elev al lui Poliziano, Piero Valeriano, devenise specialist. Întreaga „iconologie" a Renașterii va fi antrenată de această știință sacră aptă la *divinarum humanarumque rerum naturam aperire**[124]. Moda tratatelor savante despre exegeza ilustrată a legendei și paralel, exegeza „emblemelor" care sînt concepute în mod paradoxal traduse prin imagine, se manifestă irezistibil în prima jumătate a secolului, pe acest fundal de doctrine. Dar nimic nu era mai dificil de coordonat. Abundența și confuzia surselor devenea de nerezolvat. *Genealogia deorum* a lui Boccaccio rămînea

* să descopere natura lucrurilor divine și umane



Scanned with OKEN Scanner

bazată pe principiile exegezei morale; textele aduse de Ficino și de prietenii săi, Proclus sau Jamblicos, îl depășiseră pe larg. Trebuia altceva. Lucrul a fost împlinit la mijlocul secolului printr-un ansamblu de publicații, de unde se desprinde mai ales *Historia de deis gentium* de Giraldi (1548), *Mythologia* de Natale Conti (1551) și, în italiană, *Imagini* de V. Cartari (1556), cel pe care Lomazzo îl va recomanda artiștilor. Acțiunea lor asupra sărbătorilor, asupra modei, asupra imagisticii religioase și profane, a fost fără limite[125]. Nici unul dintre acești autori nu este florentin. Dar toate sursele care excitaseră imaginația prietenilor lui Lorenzo se regăsesc acolo și tot acolo se află și rezultatul inițiativelor lor[126]. Doctrina platoniciană menține pînă în epoca clasică o noțiune absconsă a imaginii-simbol[127]. Dar elementul „științific" care îl echilibra legînd personajele legendei de structura cosmosului sau la „secretele matematice" a dispărut aproape complet.

Umanismul florentin descoperise tragedia geniului. Însuși principiul după care contemplare nu înseamnă odihnă nu putea decît să alimenteze neliniștea epocii manieriste. Teoria geniului saturnian este dezvoltată după *De vita triplici* a lui Ficino de Cornelius Agrippa, a cărui *De occulta philosophia* apare în 1531; este răspîndită pretutindeni[128]. Ea obsedează o mulțime de artiști, din care nu cel mai puțin pe Pontormo. Devine o reprezentare obsedantă prin exemplul lui Michelangelo; combinată cu ideea inspirației, forță necontrolabilă a spiritului, amintește academiilor că există o intuiție superioară regulilor, un secret pe care nu-l dețin doctrinele. Venețienii vor acorda în mod spontan acest privilegiu artistului; el îi conferă, în ochii lor, autenticitatea; majoritatea criticilor și a doctrinarilor academici nu sînt sensibili la el decît prin mijlocirea noțiunii de „geniu". Rezultă de aici curioase abuzuri verbale. Ideea că un practician nu este, în această calitate, apt la lucrurile artei, nu a fost niciodată mai răspîndită. Cellini va scrie, privitor la Antonio da Sangallo, că este inevitabil inferior lui Bramante și lui

Michelangelo: „Cum el nu fusese nici sculptor nici pictor, ci mai curînd un simplu meşteşugar, nu se vede niciodată în opera sa un semn al acestui nobil caracter (*virtù*) care există la ultimul numit dintre aceşti mari arhitecţi (Michelangelo), în aceeaşi măsură cu primul (Bramante)". Ceea ce i se reproşează lui Sangallo este, într-un cuvînt, de a nu fi fost decît arhitect.[129]

Ne aflăm astfel în inima însăşi a doctrinei academice. Ea îşi dă seama de viaţa artei prin juxtapunerea — şi nu legătura organică — a două noţiuni: cea de regulă sau de lege, definită prin canoanele şi reţelele obiective, şi cea a unui dar original, a unei aptitudini de a forma „concetti" care este sufletul însuşi al artistului. Ea tinde să exagereze caracterul raţional al celui dintîi şi caracterul iraţional al celei de a doua. În acest sens, ea se bazează pe o cristalizare artificială şi periculoasă a formulelor platoniciene de altă dată[130]. Dovada acestui lucru se află în definiţia filosofică a „desenului" ca principiu al tuturor artelor, pe care îl identifică necondiţionat cu „ideea". Această afirmaţie, care subliniază valoarea „mentală" a activităţii artistice, este aşezată solemn de Vasari la începutul lucrării sale: ea este împrumutată prietenului său Borghini care a redactat această pagină în propriile sale note[131]. Este acum o doctrină comună. Ea este greu de dezvoltat pînă la capăt: este asociată noţiunii aristotelice a experienţei, dar duce evident pe un plan prea abstract procesul artistic. De fiecare dată cînd trebuie mers pînă la articularea concretă a problemelor se simte arbitrariul noţiunii. Acesta este momentul în care începeau discuţiile asupra „finitului" şi nedeterminatului. Vasari nu-i acordase mare atenţie pînă atunci. În viaţa lui Lucca della Robbia, el a crezut că este bine să introducă, în 1568, o digresiune tipică, în care opune finitul inutil al lui Luca stilului „schiţat" dar mai eficare al lui Donatello. Căutînd o confirmare în literatură, el identifică stilul liber al lui Donatello cu cel al „inspiraţilor" care „au de la început, aşa cum se cuvine, ideea care trebuie realizată"; dar trebuie să se recu-



Scanned with OKEN Scanner

noască valoarea maeştrilor harnici, ca Bembo, care pictează multă vreme în vederea unui rezultat perfect şi analogia încetează de la sine[132].

Se vede şi mai bine în ce măsură un anumit limbaj filosofic tinde să se amestece cu vocabularul atelierelor, în discuţia de la mijlocul secolului despre meritele respective ale picturii şi ale sculpturii. În 1546 Benedetto Varchi publică *Due lezioni sopra la pittura e la scultura*, reeditate în 1549, cu rezultatele unei anchete adresată artiştilor cei mai cunoscuţi din Florenţa despre meritele respective ale picturii şi ale sculpturii. În timp ce Pontormo şi Michelangelo expuneau dificultăţile artei lor, Vasari şi Cellini, care erau principalii protagonişti ai dezbaterii, vorbeau pe larg cu complezenţă, unul asupra infinităţii picturii, celălalt asupra superiorităţii sculpturii: cu cele opt vederi (două principale, şase accesorii) asupra obiectului, ea este precum soarele a cărui pictură ar fi luna[133].

Ancheta răspundea unei preocupări de actualitate: Paolo Pino arătase în 1548 că pictura, artă liberală, „propria all'intelletto e agli huomini liberi", nu dă doar figurii „la forma dell'essere" ca sculptura, dar îi adaugă ornamentul „del ben esser integramente"; Giorgione a demonstrat de altfel în faimosul său *Sfînt Gheorghe* că un tablou poate să conţină toate vederile posibile ale obiectului. În anul următor, răspunsul florentin fusese adus de Anton Francesco Doni care dezvolta un punct de vedere inspirat de Michelangelo: sculptura şi pictura sînt ca adevărul şi umbra. Nu trebuie confundat „quel che è della natura con quello che è dell'arte"; alegoria picturii va fi o femeie zîmbitoare şi împodobită, cea a sculpturii un personaj solitar şi gînditor aşezat în mijlocul uneltelor sale şi al rămăşiţelor lucrării sale, într-un cuvînt, *Melancolia* lui Dürer[134]. În *Proemio* la *Vieţile artiştilor* publicat în anul următor, Vasari se străduie să conchidă discuţia dezvoltînd o teorie comprehensivă a desenului în acelaşi timp formă şi idee, care este principiul comun tuturor artelor.

În realitate, sursele acestei „disputatio" academică (sau „paragone") se află în scrierile de

început de secol, unde se observă deja acțiunea umanismului platonician. Lupta „literară" fusese prezentată în prima carte din *Curtean* (cap. 50—54), unde contele Lodovico Canossa se erijează în apărătorul picturii „care este de un mare artificiu", împotriva lui Gian Cristoforo Romano, pentru care „sculptura comportă o muncă mai mare, un artificiu mai subtil și mai multă demnitate decît pictura"; și contele, recunoscînd că îi lipsește picturii cea de a treia dimensiune, insistă asupra beneficiului pe care îl obține de la lumină, de la perspectivă și de la un fel de totalitate expresivă[135]. Din punct de vedere tehnic, toate aspectele problemei fuseseră ridicate de Leonardo în notele în formă de dialog (parțial culese în *Trattato*), care vizează să demonstreze „divinitatea" picturii: ea posedă aceleași atribute ca sculptura, „relief", ecleraj, cu o dominare mai întinsă asupra naturii și un mai mare efort „mental"[136]. De fapt, cel mai mare efort teoretic împlinit de reprezentanții florentini și venețieni ai academismului nu adăuga nimic la ceea ce fusese spus treizeci, patruzeci de ani mai devreme.

Aportul esențial al culturii academice a fost bilanțul istoriei apropiate și îndepărtate. Exista sentimentul că Renașterea era acum împlinită; trebuia deci să fie descrisă. Vasari a declarat că ideea *Vieților* sale se născuse într-o seară petrecută la cardinalul Farnese unde Paolo Giovio expusese istoria pictorilor moderni. Favoritul lui Leon al X-lea schițase un fel de muzeu ideal, pe care istoricul florentin l-a realizat în cronica sa. În vila sa de pe lacul Como, Paolo Giovio expusese o galerie de portrete și propria sa descriere (1546) a făcut-o celebră: ea conținea patru secțiuni: poeții, umaniștii, artiștii, oamenii de stat și războinicii. „Elogii" trebuiau să îi însoțească: dintre artiști, doar elogiul lui Leonardo, al lui Rafael și al lui Michelangelo au fost scrise[137]. Interpretarea lui Vasari a fost concepută cu o amploare și o putere de organizare care uimește încă. Anecdotele sînt



Scanned with OKEN Scanner

menținute la locul lor de considerațiile generale care încadrează fiecare „viață"; succesiunea însăși a biografiilor ține de structura generală a istoriei. La fel de artificială ca dezvoltarea dialectică a unui hegelian, ea are puterea de a reda inteligibilă masa de opere și fapte. Fără îndoială, intențiile lui Vasari nu sînt în întregime unificate; analizele făcute de un „cunoscător" se juxtapun construcțiilor istorice, care nu se supun întotdeauna lesne ideilor principale. Există un conflict destul de aparent între noțiunea „biografică" — care valorează „geniul" — și cadrul „epocilor" și „fazelor" succesive care trebuie să ordoneze totul. Dar chiar cu aceste contraste supărătoare, Vasari conchide superior un secol de cultură florentină.

Era revanșa Florenței asupra centrelor romane și venețiene. Elogiul constant al artei toscane nu putea decît să înviorezе sentimentul de rivalitate; și la Veneția sfidarea a fost clar resimțită. Vasari, se știe, nu a fost ultimul care să profite de acest lucru; dacă a doua ediție agravează în mai multe puncte neînțelegerea născută din pretențiile academice, ea conține și concesii însemnate. Temeiul manierei venețiene nu este explicit recunoscut; se acceptă, cel puțin privitor la Michelangelo, că idealul desenului și rigoarea florentină nu sînt singurele principii de conceput. Michelangelo a conceput — scrie Vasari — „studiul proporțiilor perfecte ale corpului uman... fără să se preocupe de grația culorilor, de invenția fantezistă a anumitor nuanțe care nu au fost neglijate total, și nu fără motiv, de către alți pictori"[138]. Cu precauțiile de rigoare, opera este orientată de sentimentul rolului istoric ca și providențial al Florenței în lumea modernă. La articularea decisivă a epocii pregătitoare (secolul al XV-lea) și a epocii de dobîndiri definitive (secolul al XVI-lea) se plasează momentul în care Florența a știut minunat să asocieze elevarea spiritelor stimulate de umanism și ardoarea artiștilor; este epoca lui Lorenzo, „secol d'oro" a cărui legendă a început[139].



Scanned with OKEN Scanner

1. G. TOFFANIN, *Il Cinquecento* (Storia letteraria d'Italia), Milano, 1929; E. GARIN, *La filosofia* (Storia dei generi letterari italiani), vol. II, Milano, 1947.
2. P. O. KRISTELLER, „Ficino and Pomponazzi" (1944), în *Studies*, 14; și de același autor, „Renaissance Platonism", în *The Classics and Renaissance thought*, Cambridge (S.U.A.), 1955, cap. III.
3. E. Garin, *La filosofia*, *op. cit.*, vol. II, „la filosofia ficiniana e pichiana... dominava intimamente le nuove ricerche come una posizione acquista di cui si trattava ora mai di sfruttare la fecondità..."* (p. 2). O biografie a acestor probleme se va găsi în H. HAUSER și A. RENAUDET, *Les début de l'âge moderne* (col. L. Halphen-P. Saegnac), ed. a 4-a, Paris, 1956, I, cap. IV și II, cap. IV (bibliografii refundate de A. Chastel).
4. G. HIGHET, *The classical tradition*, Oxford, 1949, cap. VII: „As Aristotel's authority as a moralist and philosophe fell, his prestige as a literary critic rose";** deja K. BORINSKI, *op. cit.*, 1914, vol. 1, p. 215 și urm.; despre problema literară: G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*, Bari, 1954.

   Despre dezvoltarea tratatelor: A. BLUNT, *Artistic theory*, *op. cit.*, cap. VI, VII, VIII și observațiile lui M. MENDENDEZ Y PELAYO, „Tratadistas de bellas artes en el Rinascimento Español" (discursuri la Academia de la San Fernando, 1901), în *Estudios de Critica leteraria*, vol. IV, Madrid, 1907.
5. B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano* (1528), ed. V. Cian, Florența, 1894, p. 81—82.
6. *Marsile Ficin et l'art*; Concluzii.
7. LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590, ed. R. KLEIN, 2 vol., Florența, 1974.
8. H. DOLLMAYR, „Raffaels Werkstätte", în *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen*, Viena, XVI (1895), p. 231—263. F. HARTT, „Raphael and Giulio Romano, with notes on the Raphael School", în *The Art Bulletin*, XXVI (1944), p. 67—94. Bibliografii despre Rafael, *supra*, Partea a III-a, secțiunea V, cap. III.
9. O. FISCHEL, *op. cit.*, ca. XI, *Raphael and Agostino Chigi*.
10. V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti...*, Citta del Vaticano, 1936. H. HOFMANN, *Raphael und seine Bedeutung als Architekt*, ed. a 2-a, vol. IV. Leipzig, 1914.
11. FICINO, *Opera*, p. 781 („Disputatio contra Judicium astrologorum").

---

* „filosofia ficiniană și pichiană domina intim noile cercetări ca o poziție cîștigată căreia de acum trebuia să i se exploateze fertilitatea..."

** „Pe măsură ce a scăzut autoritatea lui Aristotel ca moralist și filosof, a sporit însă prestigiul său de critic literar.

12. *Supra*, p. 151—7; A. VON SALIS, *op. cit.*, cap. VII, Die Villa Farnesina.
13. F. SAXL, *La fede astrologica di Agostino Chigi* (Publ. Reale Accademia d'Italia, 1) Roma, 1934.
14. Aceste compoziţii nu sînt de Rafael; F. HERMANN, *La Farnesina*, Bergamo, 1927.
15. C. GAMBA, *op. cit.*, p. 70; despre interpretare şi surse: A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 210 şi urm.
16. C. GAMBA, *op. cit.*, p. 109. Ne întrebăm cum E. MUNTZ, *op. cit.*, p. 291, îl poate descrie ca „ansamblul cel mai armonios" al lui Rafael.
17. *Metamorfozele* lui APULEIUS sau istoria lui Amor şi a lui Psyche este povestită de la IV, 28 la VI, 24, tocmai sînt reeditate cu comentariul de BEROALDUS (1500). A. MICHAELIS, „Zu Raffaels Psychebildern in der Farnesina", *Kunstchronik* (1888—1889), p. 1—4; A. Von Salis, *op. cit.*, p. 197 şi urm.
18. *Supra*, p. 202—3 şi 265—8.
19. Chiar la Vatican, faimoasa sală de baie, mica „stufetta" a cardinalului Bibbiena, la al treilea etaj al Logiilor (vezi: E. RODOCANACCHI, *Le pontificat de Léon X*, 1931, p. 236 şi reprod. pl. 35, 36, 37) şi „logetta" vecină care tocmai este descoperită şi restaurată (D. Redig DE CAMPOS, *op. cit.*, cap. II.: „Una logetta di Raffaello ritrovata in Vaticano"), sînt veritabile reconstituiri ale stilului pompeian, executate de atelierul lui Rafael. În toate aceste „capele" umaniste se găsesc teme din mitologia iubirii: Pan şi Syrinx, naşterea Venerei acordată la imaginile vieţii cosmice: anotimpuri, planete. Micile compartimente sînt înconjurate cu „personaje groteşti", acest decor este desfăşurat cu mai multă supleţe şi lejeritate decît în ansamblurile umbriene şi triumfă simultan în Logii. A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 37 şi urm.
20. Despre desenul lui Rafael, la lucrările deja citate trebuie adăugate paginile lui H. FOCILLON, *Raphaël*, Paris (f.d.).
21. C. GAMBA, *op. cit.*, p. 46; lucrarea a suferit de pe urma repunerii pe pînză în 1803: E. CAMESASCA, *op. cit.*, p. 58. Numeroase copii în secolul al XVII-lea.
22. Numeroasele discuţii asupra datei (1513 sau 1516) şi destinaţia iniţială a operei în biserica San Sisto din Piacenza: vezi recent M. Alpatov, „La Madonna di San Sixto", în *L'Arte*, LVI (1957), p. 1—26.
23. H. TAINE, *Voyage en Italie*, Paris, 1886 şi *Philosophie de l'art*, vol. II, Partea a V-a: despre ideal în artă.
24. G. DE RUGGIERO, *Rinascimento, Riforma e Controriforma*, 2 vol., Bari, 1930. Referitor la Leon Evreul s-a scris pe drept: „Această dispoziţie estetică esenţial contemplativă era cea mai aptă să facă să se precizeze arta unui Ariosto şi a unui Rafael". Învăţătura lui Leon Evreul reprezintă dezvoltarea completă a doctrinei

Erosului, maestru al frumuseții, enunțată de Ficino și prin el se va ajunge la marele public.

25. VASARI, *Proemio*, III; VARCHI, *Lezioni* IV și mărturiile reunite de F. MAZZINI, „Fortuna storica di Rafaello nel Cinquecento", în *Rinascimento*, IV (1953), p. 6—68.

26. ANONIMO MORELLIANO, ed. T. Frimmel, Viena, 1888, p. 20; E. CAMESASCA, *op. cit.*, p. 72. Despre portretul Borghese curățat în 1911: E. CAMESASCA, *ibid.*, p. 36. A fost văzut uneori în el poetul Serafino d'Aquila. Despre portretul de la München: C. VOLPE, în *Paragone*, nr. 75 (martie, 1956). Din 1506 datează autoportretul foarte alterat de la Uffizi. C. RICCI, *Raffaello*, Milano, 1920, cap. II, „Il volto di Raffaello", p. 108—118, studiază celelalte portrete de Rafael.

27. V. GOLZIO, *Raffaello nei documenti*, *op. cit.*, p. 43—44; „tanto naturale che egli non è tanto simile a se stesso, quanto gli è quella pittura". Sonetul lui Tebaldeo în U. RENDA, *Il giornale d'Italia*, 17 ianuarie 1911. Rafael a pictat de asemenea în 1516 pe Navagero și Agostino Beazzano, menționați la Bembo în Padova de Anonim, cit., *supra*; se admite în general că acesta este dublul portret conservat la galeria Doria: E. CAMESASCA, *op. cit.*, p. 64.

28. C. GAMBA, *op. cit.*, p. 103, a propus să se recunoască o copie a tabloului lui Rafael într-un portret presupus de Tebaldeo la Uffizi; și D. REDIG DE CAMPOS, *Dei ritratti di Antonio Tebaldeo* (1952), a publicat altul. Identificarea tabloului lui Rafael cu un portret de bărbat de la Muzeul din Budapesta provenind din colecțiile d'Este tocmai este reluată de GARAS, *Acta Historiae Artium*, Budapesta, 1953; dar atribuirea lui Sebastiano del Piombo este mult mai verosimilă (R. PALLUCHINI, *Sebastian Veneziano*, Milano, 1944) și identitatea modelului semnalat de U. RENDA, „Gerolamo Campagnola e Antonio Tebaldeo", *Memorie R. Academia Scienze, Lett. ed. Arti in Modena*, VIII (1909), App., p. 67—72.

29. D. REDIG DE CAMPOS, *art. cit.*, p. 52 și urm. *Supra*, p. 483.

30. O. FISCHEL, *op. cit.*, p. 296.

31. E. CAMESASCA, *op. cit.*, p. 75; V. CIAN, „Nel mondo di Baldassare Castiglione", în *Archivio storico lombardo*, LXVII (1941—1942) a avansat ipoteza medaliei.

32. C. GAMBA, *op. cit.*, p. 42; „aceasta este partea din portretul modern", scrie H. Focillon, *op. cit.*, p. 133.

33. H. TAINE, *Philosophie de l'art*, reed., Paris, 1921, vol. 7, p. 133 și urm., a făcut, după Burckhardt, un strălucit rezumat al lucrării ca introducere la gustul Renașterii; dar metoda sa îl conduce să neglijeze prelungirile artistice; la fel, E. MUNTZ, *op. cit.*, cap. V, Rafael la Urbino (1504). M. LUZI, *„Un illusione platonica e altri saggi"*, Florența, 1941, p. 17—38; despre



Scanned with OKEN Scanner

Castiglione platonician; E. BIANCO DI SAN SECONDO, *B. Castiglione nella vita e negli scritti*, Verona, 1941. Studiul lui E. LOOS, *Baldassare Castigliones „Libro del Cortigiano"*, Frankfurt a.M., 1955, căutînd să ordoneze calităţile morale recomandate de Castiglione, este obligat să sublinieze dispariţia virtuţilor teologale şi slabul accent pus pe celelalte.

34. La fel; IV, 57: „Nu aş dori ca defăimînd frumuseţea — lucru sacru — vreunul din noi să-şi atragă mînia divină pentru profanarea sa nelegiuită; de asemenea, eu vă spun că frumuseţea este de origine divină, ca un cerc al cărui centru este bunătatea. La fel, nu există frumuseţe fără bunătate; este rar ca un suflet ales să sălăşluiască într-un corp frumos, iar frumuseţea exterioară este adevăratul semn al bunătăţii interioare. Această graţie se marchează mai mult sau mai puţin în corp ca un caracter al sufletului care iese în evidenţă acolo, cum frumuseţea florilor mărturiseşte în pomi bunătatea fructelor". Rafael a trebuit astfel să se însărcineze cu portretul frumuseţii-tip, Ioana de Aragon (*supra*, Partea a II-a, secţiunea II, I, p. 298). Dar Giulio Romano a fost cel care s-a dus la Napoli; chipul a fost doar reluat de Rafael care, după A. VENTURI în *L'Arte*, 1926, a putut concepe, de asemenea, şi poziţia şi compoziţia.

35. Vezi *infra*, p. 514—5 şi 518.

36. E. PANOFSKY, *Idea*, *op. cit.*, p. 95 şi n. 138.

37. Scrisoarea, citată de E. MUNTZ, *op. cit.*, p. 283—4, este editată de E. CAMESASCA: Raffaello Sanzio, *Tutti gli scritti*, Milano, 1956, p. 29; GOLZIO, *op. cit.*, p. 31: E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 32—33.

38. O. FISCHEL, *op. cit.*, VI, nr. 277, 281, 286 etc. A. ZAZZARETTA, „I Sonetti di Raffaello", în *L'Arte*, XXXII (1929); p. 77—88 şi 97—106. H. GRIMM, *Das Leben Raffaels*, Berlin, ed. a 6-a, 1927, vol. I, p. 373, a observat că primul vers repetă un vers de PULCI, *Morgante Maggiore*, II, 108: „e se Paulo gia vide arcana Dei". Viziunea sfîntului Paul este motivul familiar florentinilor.

39. *Il Cortegiano*: „Dacă frumuseţile pe care le vedem în corpurile perisabile cu ochii noştri plini de tenebre, vise şi umbre uşoare ale adevăratei frumuseţi, ne apar atît de pline de graţie încît ele suscită în noi o ardoare atît de vie şi atîta delectare şi că nici o fericire nu ni se pare egală cu cea pe care o manifestăm văzînd chipul mult iubitei, ce minunată fericire, ce stupoare beatifică trebuie să cuprindă sufletul pentru a accede la frumuseţea divină. Dulce flacără, suav incendiu venind de la sursa însăşi a supremei şi veritabilei frumuseţi !...

Precum focul desăvîrşeşte aurul, tot aşa acest foc sacru distruge şi consumă partea mocnitoare a sufletului, înviorează şi înfrumuseţează acest element celest

care este suprimat și ascuns în ea sub simțuri. Acesta este rugul lui Hercule etc." (IV, cap. LXIX).

40. O. FISCHEL, *op. cit.*, p. 311: „Fornarina" din legendă a fost identificată de Astolfi în *Nuova Antologia*, 1952, ca o sieneză, Margherita di Francesco Luti. Portretul de la Galeria Borghese nu ar fi fost decît o operă — probabil copie — a lui Giulio Romano. E. CAMASESCA, *op. cit.*, p. 70. Cu mai multă dreptate C. RIDOLFI în *Archivio storico dell'arte*, 1891, a recunoscut-o pe Fornarina în *Donna velata* de la Galeria Pitti (c. 1516).

41. Decorul micii sale vile de pe Pincio, astăzi dispărută, este cunoscut prin cîteva fragmente aflate la Muzeul Borghese. Tema era celebrarea dragostei; execuția nu este de Rafael, ci probabil alegerea, întocmirea în gen antic și probabil desenele. Th. HOFMANN, *Raphael als Architekt*, vol. II, Leipzig, 1902, cap. VII, „Villino Raffaello vor Porta Pinciana", p. 137; A. VON SALIS, *op. cit.*, p. 48. Unul din motive, direct împrumutat de pe bolta recent scoasă la iveală a unei săli de la „domus aurea" de Nero, reprezintă într-un medalion oval de stil pompeian, cinci „trăgători cu arcul" ținînd un hermes. Era acolo o alegorie a dorinței, concepută în termeni neo-platonici ca expansiunea spiritului divin care dirijează ființele, ca un arcaș spre țintă; FICINO, *Theologia Platonica*, XIV, cap. VIII, *Opera*, p. 318. Comparația revine în trecere într-o scrisoare către ALEMANNI, *Opera*, p. 717; PICO, *Comento...*, II, 2; ultimul citat de E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, p. 227, relativ la desenul faimos al lui Michelangelo „saettatori", căruia, un cupidon dormind la dreapta și alți doi suflînd în flacără la stînga îi subliniază alegoria „erotică": R. FORSTER, „Tizians himmliche Liebe und Michelangelos Bogenschützen", în *Neue Jahrb. f. das klass. Altertum*, XXXV (1915), p. 573 și urm., a indicat o sursă accesorie în *Nygrinus* de Lucianus.

42. Sub această formă a dragostei, principiu al Academiei; P. O. KRISTELLER, „Volontà e amor divino in Marsilio Ficino", în *Giornale critico della Filosofia italiana*, XIX (1938), p. 208—213.

43. O. FISCHEL, *op. cit.*, cap. XVI, Personality.

44. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 377.

45. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 36.

46. Citat de U. MIDDELDORF, *Raphael's drawings*, New York, 1945, p. 6, într-o introducere care conține multiple indicații despre „gloria" lui Rafael, W. WAUSCHER, *Raffaello Santi de Urbino*, Copenhaga, 1919, tr. engl., Londra, 1926, cap. final; „Raphael's name in history".

47. În medalioanele unui plafon de la vila lui Baldassare Turini, construită la Roma, chiar în epoca lui Rafael, O. FISCHEL, *Raphaël*, *op. cit.*, p. 300, îi semnala pe Dante, Petrarca, Ficino și Rafael; este vorba, în rea-



Scanned with OKEN Scanner

litate, de Dante, Petrarca, Ariosto și Tasso (?), după T. STEINBY, *Villa Lante*, Helsingfors, 1953, p. 62.

48. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 21; *Leonardo da Vinci de el însuși*, p. 23. Majoritatea faptelor privind legăturile lui Leonardo cu florentinii au fost reunite de C. PEDRETTI, „Leonardo e i suoi contemporanei", în *Studi Vinciani*, *op. cit.*, p. 11 și urm.
49. C. PEDRETTI, „Il Codice di Benvenuto di Lorenzo della Volpaia" și: „I progetti per la machina idraulica di Bernardo Rucellai", în *Studi vinciani*, Geneva, 1957, p. 26 și 34; vezi și *Raccolta vinciana*, XVII (1954), p. 177 și urm.
50. P. O. KRISTELLER, *Studies*, p. 322, n. 1.
51. Paralela între Michelangelo și Leonardo, *locus communis* ai istoriei artei italiene, este schițată în G. SEAILLES, *op. cit.*, p. 124 și 125. Vezi și E. WIND, „Sante Pagnini", *art. cit.*, în *Gazette des Beaux-Arts*, iulie-dec. 1944, p. 237.
52. A. E. POPHAM, *op. cit.*, p. 65.
53. W. V. SEIDLITZ, *op. cit.*, datează aceste lecții din 1507—8; după E. MÖLLER, *Wie sah Leonardo aus*, *art. cit.*, (1906), ele pot data din 1501—1502, dar același autor vede, pe bună dreptate, un portret al lui Leonardo într-o siluetă de rege mag, cum a indicat bine L. GOLDSCHEIDER, „Michelangelo Drawings", *op. cit.*, nr. 14, p. 28.
54. *Supra*, p. 126.
55. VASARI, ed. Milanesi, IV, p. 47.
56. *Trattato*, ed. Ludwig, nr. 36, I, p. 74 și urm.; G. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 245. Scrisoare către Varchi a lui Michelangelo, ed. Carabba, 1913, II, n. 352: „Cel care a zis că pictura era mai nobilă ca sculptura..."
57. K. CLARK, *op. cit.*, p. 35.
58. *Supra*, p. 400.
59. B. BERENSON, *Three essays in method*, *op. cit.*, p. 109, care relativ la Sfintele Familii de la începutul secolului, vorbește de „posthypnotic suggestions received from the inventive, inspiring but mysteriously inhibited Etrurian mage".
60. Despre aceste legături G. I. HOOGEWERF, „Leonardo e Raffaello", *Commentari*, III (1952), 3, p. 173 și urm.
61. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, 2 (1926), p. 201, este cel mai afirmativ printre moderni. Există desigur o legătură între chipul de pe frescă și autoportretul de la Torino.
62. Toate aceste mărturii au fost adesea citate de biografi. Ele sînt reunite în: L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di L.d.V.*, Milano, 1919, nr. 99—194. Baldassare Castiglione: „Unul dintre primii pictori ai lumii disprețuiește această artă, în care este foarte deosebit și se silește să studieze filosofia, în care are atît de stranii concepții și atît de noi himere



Scanned with OKEN Scanner

încît chiar prin întreaga sa pictură el nu ar ști să le reprezinte" (*Cortigiano*, II, 39); *ed. cit.*, p. 173—174.

63. J. P. RICHTER, nr. 4, vol. I, p. 112; *Léonard par lui-même*, p. 46.
64. E. SOLMI, *Leonardo da Vinci, frammenti litterari e filosofici*, *op. cit.*, p. XIII. A. CHASTEL, *Léonard et la culture*, p. 261—2.
65. K. CLARK, *op. cit.*, p. 167 și urm.
66. E. SOLMI, *Leonardo e Machiavelli*, *art. cit.* etc.
67. LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura*, Milano, 1590, p. 58. E. SOLMI, „Ricordi della vita e delle opere di Leonardo da Vinci raccolti dagli scritti di G. P. Lomazzo", *Archivio storico lombardo*, XXXIV (1907). Acesta este tipul care se găsește pe fresca lui Vasari la Palazzo Vecchio, în sala lui Leon al X-lea; C. PEDRETTI, *Documenti e memorie...*, Bologna, 1953, p. 111.
68. L. PLANISCIG, „Leonardos Porträt und Aristoteles", în *Festschrift für Julius Schlosser*, Viena, 1927, p. 137—144; *supra*, p. 74.
69. *Ficin et l'art*, III, Hermes, cap. III.
70. *Anonymus Magliabecchianus*, ed. K. Frey, *op. cit.*, p. 112.
71. Simplificările lui E. MUNTZ, *op. cit.*, p. 483 și urm., au fost cu ușurință criticate, în particular de E. MOLLER, *Wie sah Leonardo aus?*, *art. cit.*; Luca BELTRAMI, „Il volto di Leonardo", *Emporium*, iunie 1919, p. 3—17, a regrupat desenele în care Leonardo a putut să utilizeze propriul său tip în studiile de proporții. Singurul autoportret al lui Leonardo este sangvina de la Torino (s-a revenit astăzi asupra scrupulelor de hipercritică morelliană privitoare la acest desen). El i-a servit lui Luini pentru a-l reprezenta pe Leonardo în al său *Heraclit și Democrit* (între 1520—1531), unde maestrul florentin împrumută trăsăturile sale filosofului dispreţului; el le va repeta în frescele *Căsătoriei Fecioarei* la Soranno (*Madona miracolelor*, 1525); E. MOLLER, *art. cit.*
72. A. E. POPHAM, *The drawings*, nr. 154.
73; J. P. RICHTER, op. cit., nr. 1285; PLUTARH, *De inimicorum utilitate*, 91 *b*.
74. *Supra*, p. 414-5.
75. Scrisoare a lui Andrea Corsali către Giuliano, duce de Nemours (1516), citată de J. P. RICHTER, *op. cit.*, p. 103, n.: „Alcuni gentili chiamati Guzzarati non si ci bano di cosa alcune che tenga sangue, ne fra essi loro consentono che si noccia ad alcuna cosa animata, come il nostro. L. de V." Fragmentul lui Leonardo despre oroarea hranei cu carne este însoțită de o imprecație celebră contra omului: „il re delli animali — ma io meglio direi dicendo re delle bestie, essendo lui la maggiore". J. P. RICHTER, nr. 844, *supra*, Partea a III-a, cap. III, p. 433. Micul articol al lui G. DE LORENZO, „Leonardo e l'India", în culegerea *Per il IVe centenario della morte di Leonardo da Vinci* (11 mai

1919), Bergamo, 1919, p. 33—38, se mulțumește cu legături vagi, ale căror intermediari ideali ar fi Laurențiu (epicureismul contemplativ) și sfîntul Francisc.

76. Ch. STERLING, „Le paysage de la Renaissance et l'art de l'Orient", în *L'amour de l'art*, 1931; J. BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 1955, p. 86 și 211. Se pot adăuga acolo anumite aspecte ale teoriei artei, procedeul petei sugestive, sfaturile de a căuta în solitudine și plimbare inspirația adevărată, care apar atît de des în tratatele din Orient. Secta Zen manifestă, în particular, aceeași trezire la manifestările vieții și aceeași rezervă intimă ca și intervenția lui Leonardo. R. BERTHELOT, *Goethe et Shakespeare*, *op. cit.*

77. *Codex Atlanticus* conține descrierea și planul unui templu indian, cel de la Elephanta: J. P. RICHTER, *op. cit.*, vol. II, p. 58 (cu studiul lui Geymüller) E. SOLMI, *Le fonti...*, *op. cit.*, nr. LXVI.

78. Lucrările vechi au fost clasate în E. STEINMANN și R. WITTKOWER, *Michelangelo-Bibliographie, 1510—1526*, „Römische Forschungen der Bibliothek Herziana", 1, Leipzig, 1927. Lucrarea monumentală a lui Ch. DE TOLNAY conține o biografie critică, pentru fiecare perioadă corespondentă: de la 1474 la 1508, I, *The youth Michelangelo*, Princeton, 1943; din 1508 la 1512, II, *The Sistine Ceiling*, Princeton, 1945; III, din 1512 la 1534, *The Medici Chapel*, Princeton, 1948. Ultima perioadă, din 1534 pînă în 1564, trebuie să fie tratată în volumul V (*The final period*, Princeton, 1960). Binecunoscute și meritorii, biografiile lui J. A. SYMONDS, *The life of Michelangelo Buonarotti*, ed. a 3-a, Londra, 1901, H. GRIMM, *Leben Michelangelos*, ed. a 19-a, Stuttgart, 1922, R. ROLLAND, Paris, 1906; ele derivă toate direct din textul lui Vasari și al lui A. CONVIVI, *La vita di Michelangelo*, ed. I-a, 1553, ed. și note P. d'Ancona, Milano, 1928.

79. Ch. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zürich, 1949, cap. I. El executase un bust al lui Brutus; Ch. DE TOLNAY, „Michelangelo's Bust of Brutus", în *The Burlington Magazine*, LXVII (1935), p. 23—29. Dialogul lui D. Giannoti îi oferă o serie de reflecții despre tiranicid în care caută să justifice condamnarea crudă dată de Dante, în al său *Infern*, contra ucigașilor lui Cezar.

80. Ch. DE TOLNAY, *Michelangelo*, vol. I, p. 24.

81. Ch. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild*, *op. cit.*, cap. III (cu bibliografie recentă).

82. D. REDIG DE CAMPOS, „Francesco Priscianese stampatore e umanista fiorentina del secolo XVI", în *La Bibliofilia*, XL (1938), p. 161—183 și P.O. KRISTELLER, *Francesco de Diacceto*, *art. cit.*, reluat în: *Studies*, p. 301 și 324.



Scanned with OKEN Scanner

83. DIACCETO, *Opera*, Basel, 1563, 368—71. P. O. KRISTELLER, *art. cit.*, *Studies*, p. 313.

84. H. THODE, *op. cit.*, I, p. 428 și urm. Ch. DE TOLNAY, „Studi sulla capella medicea", II, în *L'Arte*, V (1934), p. 281—307, reluate în: *The Medici Chapel*, *op. cit.*, istoria proiectelor, p. 33—41. E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, *op. cit.*, p. 199 și urm. Interpretarea neo-platoniciană integrală a lui Ch. de Tolnay a fost contestată de F. HARTT, „The meaning of Michelangelo's Medici Chapel", în *Beiträge für G. Swarzenski*, Berlin, 1951, cu argumente foarte inegale. Indicațiile date asupra armurii „all'antica" concordă cu ceea ce a fost spus *supra*, p. 70 despre serbările de pe Capitoliu în 1513.

85. Insistența asupra șarpelui de aramă (un prim episod îi arată pe evrei atacați de reptile, un al doilea imaginea salvatoare; Ch. DE TOLNAY, *op. cit.*, p. 48), nu se poate explica numai, cum vrea F. Hartt, prin aluziile Bulei *Exsurge Domine* din iunie 1520 contra dușmanilor Papalității, căci simbolul apare deja la Sixtină (Ch. DE TOLNAY vol. II, p. 97).

86. Analiza lui H. WÖLFFLIN, *L'art classique*, *op. cit.*, VII, 2, merită întotdeauna să fie citată; Ch. DE TOLNAY, „Le Jugement dernier de Michel-Ange, essai d'interprétation", în *The Art Quaterly*, 1940, p. 125—147. D. REDIG DE CAMPOS și B. BINGETTI, *Il Giudizio Universale di Michel-Angelo*, 2 vol. (Monumenti vaticani di archeologia e d'arte, VII), Roma, 1943. Interpretarea eronată a „cavernei" centrale se află în E. STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, *op. cit.*, p. 548 și a fost reluată de E. GOZZANI, „Il quarto Centenario del Giudizio Universale", în *L'Eroica*, XXXI (1941), p. 72.

87. Printre studiile despre Michelangelo arhitect: Ch. DE TOLNAY, „Michel-Ange et la façade de Saint-Laurent", în *Gazette des Beaux-Arts*, XIII (1934), p. 24 și urm.; E. PANOFSKY, „Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo...", în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XV (1932), p. 262—274; G. GIOVANNONI, „La Cupola di San Pietro", în *Saggio sulla architettura del Rinascimento*, *op. cit.*; K. V. TOLNAY, „Zu des späten architektonischen Projekten Michelangelos", în *Jahrbuch der preuss. Kunstsamml.*, LI (1930), p. 1—48 și LIII (1932), p. 231—253; R. WITTKOWER, „Michelangelo's Biblioteca Laurenziana", în *A.B.*, XVI (1934), p. 123 și urm.

88. „Rămase un anumit timp fără să facă nimic în această artă consacrîndu-se studiului poeților și oratorilor în limba vulgară și să facă sonete" (CONDIVI, 23).

89. Prima ediție corectă a fost cea a lui C. GUASTI, *Le rime di Michelangelo Buonarroti*, Florența, 1863, urmată de studiul critic al lui K. FREY, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, Berlin, 1897. Numeroase



Scanned with OKEN Scanner

studii asupra surselor lor neo-platoniciene: F. FRIZZI *Michelangelo poeta*, Milano, 1924; C. G. FERRERO, *Il petrarchismo di Bembo e le rime di Michelangelo*, Torino, 1935. T. Parodi, Michelangelo Buonarroti, în *Poesia e letteratura*, Bari, 1916, p. 185.

Despre limitele poeziei lui Michelangelo: B. H. SUMMER, „Michelangelo und Dante", în *Italian studies*, Manchester, I (1937—1938), p. 153—169 și îndeosebi H. SCKOMMODAU, „Die Dichtungen Michelangelos", *Romanische Forschungen*, vol. 56 (1942), p. 49 și urm.

90. R. J. CLEMENTS, „Eye, mind and hand in Michelangelo's poetry", în *Papers of the Modern Language Association of America*, LXIX (1954), 3.
91. Ed. K. FREY, p. 37, nr. XLIX, versuri 9—10.
92. E. STEINMANN, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, Leipzig, 1930 și E. BATTISTI, „Note su alcuni biografi di Michelangelo", în *Scritti in onore di Lionello Venturi*, 2 vol., Roma, 1956, p. 321—339.
93. Ed. A. EITELBERGER, Viena, 1871, p. 77. În ediția din 1550, Vasari conchide biografia prin această declarație celebră: „Dopo tante sua fatiche, gia alla età di LXXIII anni s'è condotto; e di continuo sino al presente con bellissime e savie riposte s'ha fatto conoscere com'huomo prudente. E stato nel suo dire molto coperto et ambiguo, avende le cose sue quasi due sensi".*
94. În jurul lui 1540 se situează *Dialoghi di Donato Giannotti*, ed. D. Redig de Campos, Florența, 1939, citate *supra*, p. 126. Valoarea de mărturisire de atribut acelor *Dialogos em Roma* de Francisco DE HOLLANDA (convorbiri din jurul lui 1538), a fost recent subliniată de R. J. CLEMENTS, „The authenticity of Francisco de Hollanda's „Dialogos em Roma", în *P.M.L.A.A.*, LXI (1946), p. 1018—1028.
95. SCHLOSSER-MAGNINO, *op. cit.*, p. 358 și urm.
96. Michelangelo nu s-a temut mai întîi de imaginile precise ale voluptății; A. DE RINALDIS, „Transfigurazioni Michelagniolesche", în *Rassegna d'Arte*, V (1918), p.200.
97. *Supra*, p. 316, 319.
98. Ed. K. Frey, p. 89, nr. LXXXIII. Sonetul aparține seriei de piese amoroase consacrate Vittoriei Colonna.
99. E. BATTISTI, *art. cit.*; Ch. DE TOLNAY, *Werk und Weltbild*, *op. cit.*, p. 100; *supra*, p. 328—334.
100. J. R. CLEMENTS, „Michel Angelo on effort and rapidity in art", în *J.W. C.I.*, XVII (1954), p. 301—310, a reunit toate mărturiile despre această problemă. Ni se pare doar artificial să se lege de Michelangelo idealul

---

* „După atîtea osteneli a ajuns deja la vîrsta de 73 de ani și tot timpul pînă în prezent prin foarte frumoasele și înțeleptele sale răspunsuri s-a făcut cunoscut ca un om prudent. În spusele sale a fost foarte voalat și ambiguu, cuvintele sale avînd aproape două sensuri."

acelei „sprezzatura" (ușurință dezinvoltă) (p. 309—310).

101. J. WILDE, *The drawings of Michelangelo and his school*, Londra, 1949. L. GOLDSCHEIDER, *Michelangelo's drawings*, Londra, 1951.

102. *Supra*, p. 330—4.

103. *Infra*, p. 519. SCHLOSSER-MAGNINO, *op. cit.*, p. 246, a notat că Doni poseda în realitate stampa de Dürer.

104. Scrisoare din martie 1549, ed. M. Dormoy.

105. *Marsile Ficin et l'art*, III, 3.

106. Un „piagnone" din secolul al XVI-lea, FRA BENEDETTO, povestește într-un capitol din al său *Vulnera diligentis*, o viziune pe care Michelangelo ar fi avut-o într-o seară din 1513 și pe care ar fi fixat-o printr-un desen arătînd un semn triunghiular cu trei cozi: P. VILLARI, *La storia di G. Savonarola*, *op. cit.*, I, p. LXXXIX și urm. și A. MONTI, „Una visione del Buonarroti", în *Il Buonarroti*, I (1866), p. 102—105.

107. F. LA CAVA, *Il volto di Michelangelo nel Giudizio Finale*, Bologna, 1925, discutat de C. ANGELERI, *L'autoritratto di Michelangelo nel Giudizio Universale*, în *Miscellanea dell'Istituto di Studi sul Rinascimento*, Florența, 1942, p. 231—251, dar admis pe bună dreptate de Ch. DE TOLNAY, *Werke und Weltbild*, *op. cit.*, p. 49, n. 119.

108. Ed. K. Frey, p. 86 și urm., nr. LXXXI (datat de Frey din 1546 aproximativ).

109. VASARI, vol. VII, p. 136. Despre această „deificare" a artistului: E. KRIS și O. KURZ, *Die Legende der Künstler*, *op. cit.*, p. 58. CONDIVI, ed. cit., p. 32—33, face la fel un horoscop al lui Michelangelo, la nașterea sa, 6 martie 1474: conjuncție a lui Marte și Venus în a doua casă a lui Jupiter, ceea ce anunță o putere universală în domeniul artelor.

110. E. STEINMANN, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo*, col. „Römische Forschungen der Bibliothek Herziana", III, Leipzig, 1913.

111. G. F. HILL, *Portrait medals of italian artists of the Renaissance*, Londra, 1912, p. 61. E. STEINMANN, *op. cit.*, pl. I *a*. (Despre Michelangelo saturnian, informații complementare în: P. BAROCCHI, *ed. cit.*, nota 703; R. și M. WITTKOWER, *Born under saturn*, Londra, 1963; trad. ital., Torino, 1968, p. 119).

112. Ceremoniile de la Santa Croce, 14 iulie 1564, au fost ocazia unei serii de publicații (SCHLOSSER-MAGNINO, *op. cit.*, p. 375), catafalcul și dispoziția statuilor, a unei dispute violente între Cellini și Vasari; P. CALAMANDREI, „Sulle relazioni tra Giorgio Vasari et Benvenuto Cellini", în *Studi Vasariani*, Florența, 1952. R. și M. WITTKOWER, *The divine Michelangelo. The florentine Academy's homage on his death in 1564*, Londra, 1964, trad. ital.

113. SCHLOSSER-MAGNINO, *op. cit.*, p. 214 și 239 și urm.; S. HOLT-MONK, „A grace beyond the reach of



Scanned with OKEN Scanner

art", în *Journal of the History of Ideas*, V (1944), p. 131—150.

114. Th. ELWERT, „Venedigs literarische Bedeutung", în *Archiv für Kulturgeschichte*, XXXVI (1954); V. CIAN, *La cultura e l'italianità di Venezia nel Rinascimento*, Veneţia, 1905.

115. G. C. ARGAN, *Francesco Colonna e la critica d'arte veneta nel Quattrocento*, Torino, 1934. Ideii că Visul lui Poliphilios este alimentat de motive toscane, avansată de G. C. ARGAN, *Francesco Colonna e la critica d'arte veneta nel Quattrocento*, Torino, 1934, i se opune clar concluzia lui G. POZZI şi L. A. CIAPPONI, „La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta", în: *Lettere italiane*, vol. 14 (1962), p. 151—169, p. 152; „...intendiamo dimostrare come il tesoro dei ricordi figurativi che compaiono nella „Hypnerotomachia" si possa spiegare quasi senza residui con i monumenti della scultura e della pittura veneta del Quattrocento"*. Formula îi aparţine lui C. Dionisotti.

116. VASARI, ed. Milanesi, VI, p. 226. Dispreţul afişat de Michelangelo pentru veneţieni, Id., VII, p. 199.

117. N. PEVSNER, *Academies of art, past and present*, Londra, 1939, p. 39 şi urm.

118. Documentele asupra acestei fundaţii în *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia Fiorentina*, ed. J. Rilli, Florenţa, 1700.

119. I. L. ZUPNICK, „The «aesthetics» of the early Mannerists", în *Art Bulletin*, XXXV (1953), 4.

120. P. O. KRISTELLER, „Francesco da Diacceto", în *Studies*, p. 294.

121. VASARI, ed. Milanesi, VII, p. 277; *Viaţa lui Pontormo*, VI, 277; Ch. DE TOLNAY, *Michel-Ange*, III, p. 194; desenul original este pierdut, dar cunoscut printr-o copie (Muzeul din Napoli).

122. Citat *Marsile Ficin et l'art*, p. 127, n. 22.

123. Pietro CRINITO (1475—1507), *De honesta disciplina*, ed. C. Angeleri, Roma, 1955. Astfel IX, 11, despre un fragment din Hermes: „in quibus (verbis) ipsa rerum veritas non edocetur modo, sed etiam explicatur, quod et mysteria illa atque arcana Pythagoreorum comprobant"**; XXIV, 3 etc.

124. *The Hieroglyphics of Horapollo*, trad. G. Boas (Bollingen, Seria XXIII), New York, 1950. Cu articolul de K. GIEHLOW (1915) deja citat, L. VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig, 1923. E. IVER-

---

* „...avem intenţia să arătăm în ce fel bogăţia de amintiri figurative ce apar în *Hypnerotomachia* se poate explica aproape fără rămîneri la o parte cu monumentele sculpturii şi picturii veneţiene din Quattrocento."

** „în care (cuvinte) este redat nu numai adevărul lucrurilor, dar este şi explicat, ceea ce mărturisesc şi acele mistere şi secrete ale pitagoreicilor."

SEN, „Hieroglyphic studies of the Renaissance", în *B.M.*, C (1958), ianuarie, p. 15—20. *Marsile Ficin et l'art*, III, cap. II.

125. Despre toate aceste probleme: Jean SEZNEC, *La survivance des dieux antiques*, *op. cit.*, ed. engl., p. 229.

126. *Supra*, p. 225.

127. E. H. GOMBRICH, „Icones symbolicae", *art. cit.*, în *J.W.C.I.*, Tratatul pedantesc și bizar *Della nobilissima pittura*, de M. A. BIONDO (1549), arată că însăși Veneția nu este neatinsă de aceste jocuri alegorice.

128. *Marsile Ficin et l'art*, III, 3.

129. B. CELLINI, *Discorso dell'architettura*, Opera, Milano, 1811, vol. III, p. 249, citat J. ACKERMANN, *Architectural practice*, *art. cit.*, p. 10, n. 3.

130. E. PANOFSKY, *Idea*, *op. cit.*, cap. IV.

131. U. SCOTI BERTINELLI, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa, 1905, p. 82; *supra*, p. 323—4.

132. VASARI, ed. Milanesi, II, 171. L. VENTURI, „Pietro Aretino e Giorgio Vasari", în *Mélanges Bertaux*, Paris, 1924, p. 323 și urm., reluate în: *Pretesti di critica*, Milano, 1929, p. 52 și urm., a văzut în această adițiune marca influenței lui Aretino (reprezentînd tendința „liberă" în opoziție față de tendința „strictă" a lui Bembo) și a ședерii în 1541—2 pînă în 1564 la Veneția; ceea ce este posibil.

133. G. BOTTARI și S. TICCOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma, 1823; Vasari, F. Sangallo, Pontormo, Bronzino erau de partea picturii; Cellini, Michelangelo, Tribolo, G. B. Tasso pentru sculptură.

134. P. PINO, *Dialogo della pittura*, Veneția, 1548; SCHLOSSER-MAGNINO, *op. cit.*, p. 239; A. F. DONI, *Dialogo del Disegno*, *Florența*, 1549; *ibid.*, p. 245.

135. „Vi se pare de mică importanță să poți imita în culori naturale carnațiile, stofele și celelalte obiecte? Sculptura care este incapabilă de așa ceva nu poate prin urmare să exprime vederea grațioasă a ochilor negri și albaștri, cu strălucirea razelor lor amoroase; ea nu poate arăta blondul părului, splendoarea armelor, noaptea întunecată, furtuna pe mare, fulgerele și săgețile, incendiul unui oraș, nașterea roză a aurorei cu razele sale de aur și de purpură; ea nu poate într-un cuvînt să arate cerul, marea, pămîntul, munți, păduri, pajiști, grădini, fluvii, cetăți, case, contrar pictorilor" (I, cap. LI).

136. *Trattato*, ed. Ludwig, § 39—45; *Paragone*, ed. Richter, 40—46.

137. VASARI, VII, 681. L. Roselli, *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio comasco*, Como, 1929. J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, ed. a 2-a, Florența, 1956, p. 195 și urm.



Scanned with OKEN Scanner

138. VASARI, ed. Milanesi, VII, n. p. 210; această adăugare a fost pusă în valoare de L. VENTURI, „Pietro Aretino e Giorgio Vasari", *art. cit.*, p. 337.

139. Acest sentiment al istoriei împlinite se exprimă adeseori în secolul al XVI-lea. Baccio Valori, care a fost împreună cu Varchi, unul din membrii activi ai noii Academii, și-a împodobit fațada cu cincisprezece portrete de „uomini scienzati" în formă de busturi-borne, fie — declară ghidul lui F. Bocchi — pentru că forma pătrată înseamnă stabilitate perfectă, după semnificația pe care o dă Dante (*Parad.*, XVII) noțiunii de „tetragone", fie pentru a arăta că au atins limita de nedepășit. Aceștia erau, în ordine: Accurzio, Torrigiani, Ficino, Donato Acciaiuoli, Americo Vespuci, L. B. Alberti, Fr. Guicciardino, Marcello Adriani, Vincenzo Borghini; în sfîrșit, sus, Dante, Petrarca, Boccaccio, Giovanni della Casa și Luigi Alamanni: Fr. BOCCHI, *Le Bellezze della Città di Firenze*, ed. G. Cinelli, Florența, 1677, p. 361.

# PRINCIPALELE REFERINȚE BIBLIOGRAFICE


A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, ed. Droz, Geneva, 1954, reed. 1977.

— *Fables, Formes, Figures*, 2 vol., Paris 1978.

FICINO, *Opera omnia*, ed. Basel, 1563, citat: *Opera*.

E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento, studi e ricerche*, Bari, 1954; *L'età nuova, ricerche di storia della cultura del XII al XVI secolo*, Napoli, 1969; *Rinascita e rivoluționi, movimenti culturali del XIV al XVIII secolo*, Bari, 1971.

P. O. KRISTELLER, *Supplementum Ficinianum*, 2 vol., Florența, 1937.

— *The philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943; trad. ital.; *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Florența, 1953.

— *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma, 1956 (culegere de articole 1937—1947), citat: *Studies. Renaissance Thought* II, New York, 1965.

A. HIND, *Early italian engravings, a critical catalogue*, vol. I, Londra, 1938.

W. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz, ein kunstgeschichtliches Handbuch*, 6 vol., Frankfurt/Main, 1943—1954, citat: *Kirchen*.

PICO DELLA MIRANDOLA, *Opera*, ed. E. Garin, vol. I și urm., Florența, 1942 și urm.

A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, (Pubbl. dell'Istituto di Studi superiori di Firenze, Filosofia e filologia, n° 33), Florența, 1902, citat: A. DELLA TORRE, *Storia*.

VASARI, ediția G. Milanesi, 9 vol., Florența, 1878 și urm., citat: *Vasari-Milanesi*.

M. WACKERNAGEL, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance, Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig, 1938; citat: *Wackernagel*.




Scanned with OKEN Scanner

## ABREVIERI PENTRU PERIODICE

*A.B.* . . . . . *The Art Bulletin* (Bulletin of the College Art Association) New York.

*B.A.* . . . . . *Il Bollettino d'Arte*, Roma.

*B.M.* . . . . . *The Burlington Magazine for connoisseurs*, Londra.

*G.B.A.* . . . . . *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.

*H.R.* . . . . . *Humanisme et Renaissance*, Paris, apoi Geneva.

*J.B.* . . . . . *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Berlin.

*J.H.I.* . . . . . *Journal of the History of Ideas*, New York.

*J.W.* . . . . . *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, Viena.

*J.W.C.I.* . . . . . *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londra.

ALBERTI (L.B.), *Della Famiglia*, ed. R. Spongano, Florența, 1946.

— *Della Pittura*, ed. L. Mallé, Florența, 1952.

ALBERTINI (F.), *Memoriale di molte statue et picture nella città di Firenze (1510)*, ed. Milanesi-Guasti, Florența, 1863.

Anonim lombard, „Antiquarie prospettiche romane" (către 1500); reed. G. Govi, Intorno ad un opuscolo rarissimo, în *Atti Acc. Lincei*, Seria II, 1876.

ARIOSTO (L.), *Lirica*, ed. G. Fatini, Bari, 1924.

BALDI, *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1695; traducere franceză de J. D. PASSAVANT, *Raphaël*, Paris, 1860.

BISTICCI (V. DA), *Vite di uomini illustri del secolo XV*; reed. Florența, 1938.

BOTTARI (G.) și TICOZZI (S.), *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 vol., Milano, 1822—5.

BRUNI (L.), Dialogi ad Petrum Histrum, ed. G. Kirrer, Livorno, 1889.

CASTIGLIONE (B.), *Il libro del Cortegiano*, ed. V. Cian, Florența, 1894.

CELLINI (B.), *La Vita (1558—1560)*, ed. A. Padovan, Milano, 1915.

COLLENUCCIO (P.), *Operette morali, poesie latine e volgari*, ed. Saviotti, Bari, 1929.

CONDIVI (A.), *La vita di Michelangelo*, ed. I, 1553; ed. și note de P. d'Ancona, Milano, 1928; traducere franceză, Paris, 1949.

CORSI (B.), *Commentarius... sive Marsilii Ficini vita (1506)*, ed. Pisa, 1772.

CRINITO (P.), *De honesta disciplina*, ed. C. Angeleri, Roma, 1955.



Scanned with OKEN Scanner

DOLCE (L.), *L'Aretino*, Veneţia, 1557; reed. Lanciano, 1913.
DOMINICI (B.I.), *Lucula Noctis*, ed. R. Coulon, Paris, 1908.
DONI (A.F.), *Dialogo del disegno*, Florenţa, 1549.
FICINO (M.), *Opera*, in-f°, Basel, 1576.
— *In convivium Platonis sive de amore*, ed. R. Marcel, Paris, 1956.
FILARETE (A.), *Tractat über die Baukunst*, ed. W. von Oettingen, Viena, 1890. (*Trattato di architettura*, ed. A. M. Finoli şi L. Grassi, Milano, 1972).
GAURICUS (P.), *De sculptura*, ed. Brockhaus, Leipzig, 1886; (ed. A. CHASTEL şi R. KLEIN, Geneva-Paris, 1969).
GHIBERTI (L.), *Commentarii*, ed. J. von Schlosser, 2 vol., Berlin, 1912; ed. O. Morisani, Napoli, 1947.
GIANNOTTI (D.), *Dialogi de'giorni che Dante consumo nel cercare l'Inferno e'l Purgatorio*, ed. Redig de Campos (D.) (Raccolta di fonti per la Storia dell'arte, II), Florenţa, 1939.
GUICCIARDINI, *Scritti scelti*, ed. I. Bonfigli, Florenţa, 1924.
— *Storia d'Italia (1561)*, ed. C. Panigada, 5 vol., Bari, 1929.
LAMI (G.), *Deliciae eruditorum*, Florenţa, 1742.
— *Lezioni di antichità toscane*, 2 vol., Florenţa, 1766.
LANDUCCI (L.), *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, ed. I. del Badia, Florenţa, 1883.
LORENZO DE MEDICI, *Ambra, l'Altercation et les chansons de Carnaval*, traducere franceză de A. CHASTEL, Paris, 1946.
— *Opere*, ed. Simioni (Scrittori d'Italia), Bari, 1913.
LEONARDO, *Trattato*, ed. H. Ludwig, Viena, 1882; traducere franceză, ed. Péladan, Paris, 1934; ed. P. McMahon, 2 vol., Princeton, 1956.
— *Frammenti letterari*, ed. E. Solmi, Florenţa, 1900.
— *Morceaux choisis*, de Péladan, Paris, 1907.
— *Leonardo, omo sanza lettere*, antologie de G. FUMAGALLI, Florenţa, 1938; reed. 1952.
— *The notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. McCurdy, New York, 1939.
— *The literary works of Leonardo da Vinci*, ed. J. P. Richter 2 vol., reed. Londra, 1939.
— *Les carnets de Léonard de Vinci*, trad. fr., 2 vol., Paris, 1943.
— *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, de A. Brizio, Torino, 1952.
— *Leonardo da Vinci*, I: *Scritti letterari*, ed. A. Marinoni, Milano, 1953.
— *Léonard par lui-même*, de A. Chastel, Paris, 1952.
*Libro di Ant. Billi*, ed. Frey, Berlin, 1892.
LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590.
*Anonymo Magliabecchiano* (sau *Gaddiano*), ed. K. Frey, Berlin, 1892.



Scanned with OKEN Scanner

R. KLEIN, ed. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 2 vol., Florența, 1974.
MANETTI (A.), *Vita di ser Filippo di ser Brunellesco*, ed. G. Milanesi, Florența, 1887; ed. E. Toesca, Florența, 1927.
— *Dialogo di A. Manetti circa al... sito forma e misure dell Inferno di Dante Alighieri*, de G. Benivieni; reed. N. Zingarelli, Città di Castello, 1897.
MARTINI (Francesco di Giorgio), *Trattati di architectura, ingegneria e arte militare*, ed. C. Maltese, Milano, 1967, 2 vol.
MICHELANGELO, *Le rime di Michelangelo Buonarroti*, ed. C. Guasti, Florența, 1863.
— *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*, ed. K. Frey, Berlin, 1897.
— *Lettere*, ed. G. Milanesi, Florența, 1875; traducere franceză, de M. DORMOY, Paris, 1926.
*Anonyme Morelliano*, ed. T. Frimmel, Viena, 1888.
PACIOLI (L.), *De divina proportione*, ed. C. Winterberg, Viena, 1889.
PALMIERI (M.), *Città di Vita* (primele 15 cînturi), ed. M. Rooke, Northampton, 1927.
PICO DELLA MIRANDOLA, *Opera*, (Ed. nazionale Classici del Pensiero Italiano), I—III, de E. Garin, Florența, 1942—52.
PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospetiva pingendi*, ed. G. Nicco Fasola, Florența, 1942.
POLIZIANO, *Selve*, ed. I. del Lungo, Florența, 1925.
— *Das Tagebuch* (atribuire), ed. A. Wesselsky, Iena, 1929.
PRATO (G. DA), *Il paradiso degli Alberti*, ed. A. Wesselsky, 4 vol., Bologna, 1867.
RAFFAELLO SANZIO, *Tutti gli scritti*, ed. E. Camesasca, Milano, 1956.
RICHA (G.), *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Florența, vol. V, 1757.
RIDOLFI (C.), *Le meraviglie dell'arte*, Veneția, 1648; ed. D. von Hadeln, Berlin, 1914.
SALUTATI (C.), *De tyranno*, ed. Moreni, Florența, 1826.
— *Epistolario*, ed. F. Novati, Roma, 1893.
SANTI (G.), *Cronaca*, ed. H. Holtzinger, Stuttgart, 1893.
SCHRADER (L.), *Monumentorum Italiae Libri IV*, Hemelstad, 1592.
VALORI (N.), *Laurentii Medices Vita* (către 1517); ed. P. Mehus, Florența, 1749.
VASARI, *Vite*, ed. G. Milanesi, 9 vol., Florența, 1878; ed. C. L. Ragghianti, 4 vol., Milano, 1945—49, ed. P. Barrochi, 10 vol., Milano, 1962—71.
— *Vasari on technique*, traducere L. S. MACLEHOSE, Londra, 1907.
VERINO (U.), *De illustratione Urbis Florentiae Libri tres*, Paris, 1513.



Scanned with OKEN Scanner

ACKERMAN (J.S.), "Marcus Aurelius on the Capitole Hill" în *Renaissance News*, X (1957).
— Architectural practice in the italian Renaissance, în *"Journal of the Society of architectural Historians"* , XIII (1954), 3 (reluat în culegerea *Renaissance Art*, ed. C. Gilbert, New York, 1970).

ALATRI (P.), *Federigo da Montefeltro: lettere di Stato e d'Arte, 1470—1480*, Roma, 1949.

ALBERTINI (R. VON), *Das florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat*, Berna, 1955.

ALLENDE SALAZAR (J.), „Pedro Berruguete en Italia", în *Archivio español de Arte y Arqueologia*, nr. 8 (1927).

ALLEN PATTILLO (N.), „Botticelli as a colourist", în *A.B.*, XXXVI (1954).

ALMAGIA (R.), *Il primato di Firenze negli studi geografici durante i secoli XV e XVI*, Florența, 1929.
— „Osservazioni sull'opera geografica di Francesco Berlinghieri", în *Arch. Deput. Romana di Storia patria*, vol. XI (1946).

ALPATOV (M.), „La Madonna di San Sisto", în *L'Arte*, LVI (1957).

ALTMANN (W.), *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, Berlin, 1905.

ALTROCCHI (R.), „Michelino's Dante", în *Speculum*, VI (1931).

ANCONA (A.D.), *Origini del Teatro italiano*, vol. I, Torino, 1891.

ANCONA (P.D.), „Le rappresentazioni allegorische delle Arti liberali nel Trecento e nel Rinascimento", în *L'Arte*, V (1902).
— *La miniatura florentina*, 2 vol., Florența, 1914.
— *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*, Paris, 1925.

ANGELERI (C.), „L'autoritratto di Michelangelo nel Giudizio Universale", în *Miscellanea dell'Istituto di Studi sul Rinascimento*, Florența, 1942.

ANGELIS D'OSSAT (G. DE), „Sul Tempio della Consolazione a Todi", în *Bollettino d'Arte*, IV (1956).

ANGUILLESI (G.), *Notizie storiche dei palazzi e ville appartenenti alla Corona di Toscana*, Pisa, 1825.

ANGULO INIGUEZ (D.), „Pintura del Rinacimiento" (*Ars Hispaniae*, vol. XII), Madrid, 1955.

ANTAL (F.), „Studien zur Gotik im Quattrocento", în *J.B.*, XLVI (1925).
— *Florentine painting and its social background*, Londra, 1947.

ARCANGELI (F.), *Tarsie* (col. „Quaderni d'arte", 3), ed. a 2-a, Roma, 1943.

# CUPRINS


SECȚIUNEA A DOUA ..... 5
*EXIGENȚA FRUMUSEȚII* ..... 5

Introducere — *Metafizica frumosului și artiștii* ..... 5

Capitolul I — *„Eros socraticus"* ..... 21

Capitolul II — *Demnitatea formelor* ..... 37

I — Estetica matematică ..... 41
II — Viața și mișcarea ..... 48
III — Omul și lumea ..... 54

Capitolul III — *„Ideea" artistică și problemele de atelier* 70

Problemele culorii ..... 72
Primatul desenului ..... 75
Desenul și invenția ..... 76
Invenția și neterminatul ..... 79
Decorul însuflețit ..... 88

PARTEA A TREIA ..... 99

*Maeștrii și cetățile* ..... 99
Introducere — Mitul Renașterii: vîrstă de aur și catastrofe ..... 100

SECȚIUNEA ÎNTÎI ..... 117

*Inițiativele „condottieri"-lor: arta umanistă la Rimini și la Urbino* ..... 117

I — *Praeclarum Arimini Templum* ..... 118
II — Castelul din Urbino ..... 125




Scanned with OKEN Scanner

SECŢIUNEA A DOUA ..... 149

*Incertitudinile florentine* ..... 149

Capitolul I — *Botticelli şi dramaturgia sensibilă* .... 157
Capitolul II — *Filippino Lippi: „singularităţile" păginismului* ..... 170
Capitolul III — *Savonarola şi arta* ..... 180

SECŢIUNEA A TREIA ..... 193

*Leonardo da Vinci şi neo-platonismul* ..... 193

Capitolul I — *Leonardo la Florenţa* ..... 195

Capitolul II — *„Ştiinţa" lui Leonardo şi reacţia antiplatoniciană* ..... 205

I — Viziunea naturii ..... 209
II — Primatul picturii ..... 217
III — Descoperirea ambiguităţii ..... 223

Capitolul III — *Adevărul artei* ..... 236

I — Adoraţia magilor ..... 238
II — Zîmbetul şi furia ..... 241
III — Caverna şi depărtările ..... 245

SECŢIUNEA A PATRA ..... 256

*Ciclurile umbriene* ..... 256

I — Apartamentele Borgia ..... 257
II — „Cambio" din Perugia ..... 259
III — Capela San Brizio de la Orvieto ..... 260

SECŢIUNEA A CINCEA ..... 269
*Certitudinile romane: Iuliu al II-lea şi arta sacră* .... 269

Capitolul I — *Noua biserică Sfîntu Petru şi problema mauzoleului* ..... 282
Capitolul II — *„Oglinda istorisirii": bolta Sixtinei* .. 293
Capitolul III — *„Oglinda doctrinală": Stanza della Segnatura* ..... 297

Triumful Sfintei Taine ..... 303
Şcoala din Atena ..... 305
Parnasul ..... 309
Justiţia şi Virtuţile ..... 313

CONCLUZIE ..... 323
*Geniul şi regulile* ..... 323



Scanned with OKEN Scanner

*Gloria maeştrilor şi epoca Academiilor* ..... 324

I — *Gloria* lui Rafael: triumful lui Eros ..... 327
II — Măreţia lui Leonardo: Triumful lui Hermes .... 339
III — Tragedia lui Michelangelo: Triumful lui Saturn 346
IV — Epoca Academiilor ..... 356

Principalele referinţe bibliografice ..... 380

Indice de persoane ..... 433

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: VALERIA PETROVICI

Bun de tipar: 7.XII.1981; Apărut 1981;
Coli de tipar 18,833; Planșe 48.

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șoseaua Alba Iulia, nr. 40
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă
316
Arte și civilizații

# artă și umanism la florența pe vremea lui lorenzo magnificul

Restituind cu rigoare o imagine a unei lumi unde pulsul ideilor poate fi simțit dezvelind cu grijă straturile aparențelor, cartea lui André Chastel, se inscrie fără indoială în rîndul lucrărilor ce își depășesc obiectivele. Plecînd inițial la drum cu ideea de a examina relația dintre artă și umanism, autorul s-a văzut în situația de a opera cu mijloacele complexe ale arheologiei culturii. Reconstituirea veridică și minuțioasă a „epocii lui Lorenzo" și a urmărilor ei contribuie la luminarea resorturilor interne ale artei și culturii unei epoci căreia arta și cultura contemporană îi sînt îndatorate într-o măsură ce este necesar să fie cît mai bine cunoscută, pentru a ne putea cunoaște astfel mai bine pe noi înșine.

GRIGORE ARBORE

Vol. I și II lei 42

Scanned with OKEN Scanner